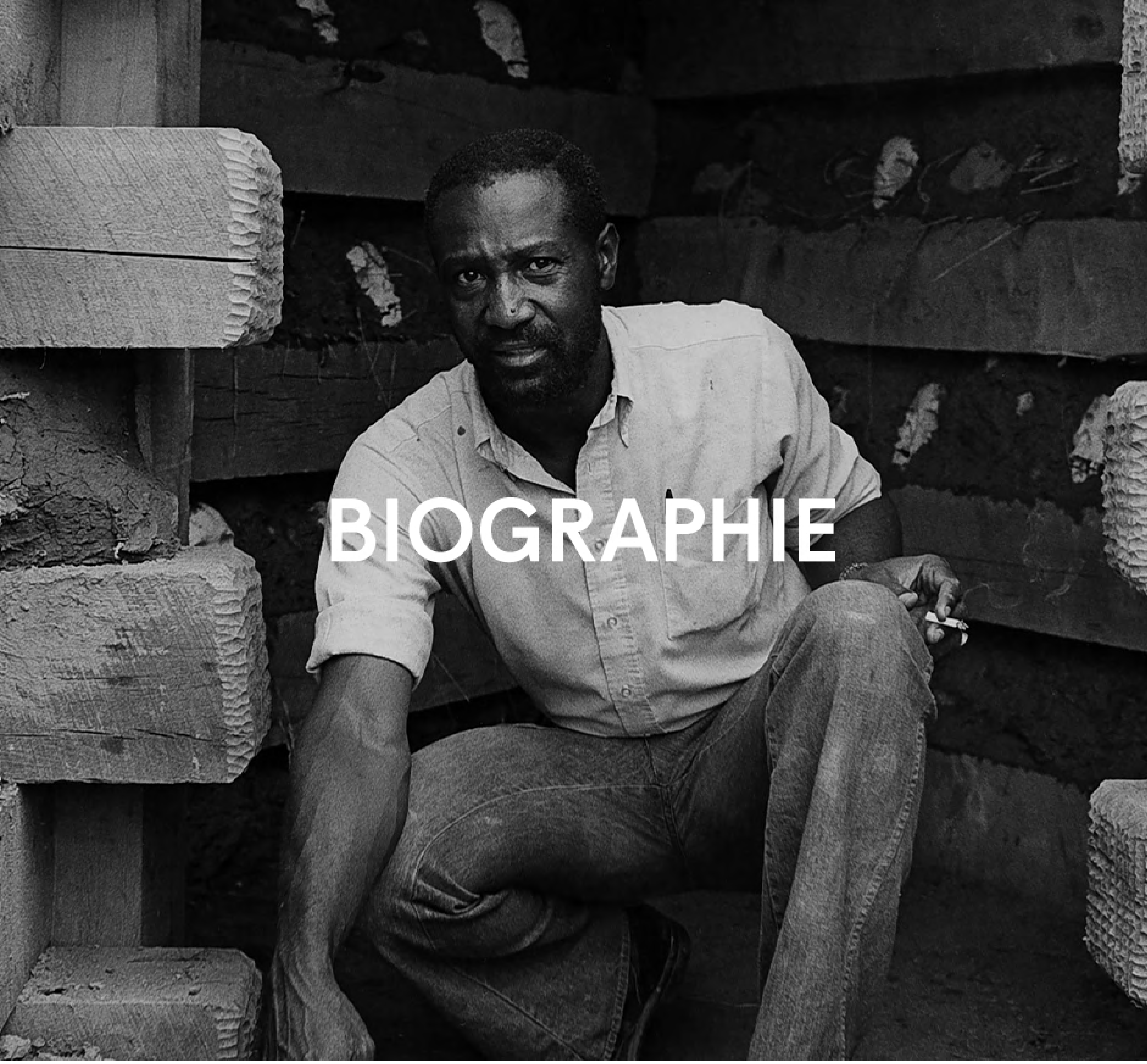


# TIM WHITEN

## SA VIE ET SON ŒUVRE

Par Carolyn Bell Farrell

# Table des matières



# BIOGRAPHIE

Né dans une banlieue noire et pauvre de Détroit où sévit la ségrégation, Tim Whiten (né en 1941) a surmonté des conditions économiques et sociales oppressives pour devenir un artiste et un pédagogue primé, qui a inspiré des générations d'artistes du Canada. Dès son plus jeune âge, ses parents insistent sur l'importance de l'éducation, du service militaire et d'une base spirituelle solide, façonnant sa « croyance inébranlable en des choses qui nous dépassent, qui dépassent le monde visible ». Depuis plus de cinquante ans, Whiten puise dans son héritage ancestral, le mysticisme et la philosophie pour créer des objets culturels puissamment évocateurs et des performances rituelles qui explorent l'essence de la condition humaine. Grâce à leur impact

**symbolique et viscéral, ses œuvres enflamment l'imagination mythique, transcendant le temps et l'espace.**

**LES PREMIÈRES ANNÉES DANS LE MICHIGAN**

Grover Timothy (Tim) Whiten, troisième fils et plus jeune enfant de Tom et Mary Emma Whiten, naît le 13 août 1941 à Inkster, dans le Michigan, une ville située au sud-ouest de Détroit[1]. Tom Whiten est né en 1894 dans une plantation de Mount Meigs, en Alabama, au sein d'une famille comptant cinq frères et sœurs. À l'âge de treize ans et après avoir travaillé comme métayer avec son frère, Tom quitte l'Alabama pour Chicago où il devient porteur pour les chemins de fer. Il s'installe ensuite à Détroit, où il trouve un emploi d'ouvrier à la Ford Motor Company, gravissant les échelons de l'entreprise jusqu'à sa retraite en 1959.





GAUCHE : Tim Whiten, photographie de fin d'études, 1949, photographie non attribuée. DROITE : Tom Whiten tenant Tim devant la première maison qu'il a bâtie, 3502 rue Irene, Inkster, Michigan, 1941, photographie non attribuée.

La curiosité et l'ambition de Tom sont une source d'inspiration pour son jeune fils. Tom devient charpentier et tailleur de pierre, des compétences acquises grâce au soutien d'autres membres de divisions afro-américaines de l'Ordre maçonnique. Même s'il n'a atteint que la sixième année à l'école, il parle couramment cinq langues (le grec, l'italien, le polonais, le tchèque et l'anglais), il comprend les mathématiques avancées en plus de jouer de plusieurs instruments avec brio. Il avait espéré devenir interprète judiciaire, mais sa candidature avait été jugée inacceptable en raison de sa race. Tom est également un leader respecté de la communauté. Il occupe des postes tels que diacre de l'église baptiste de Springhill et président de la commission de planification responsable de l'administration du canton d'Inkster au moment où il devient une ville. En l'honneur de ses contributions à la vie citoyenne, un lotissement porte son nom.





GAUCHE : Tom Whiten devant la maison qu'il a construite (photographie prise à la fin de l'automne). Il porte un beau chapeau Stetson, un long manteau de laine noire et des gants de cuir, Inskter, Michigan, 1930, photographie non attribuée. DROITE : La famille Whiten, avec Mary Emma Whiten debout devant le vieux modèle T de Ford que Tom Whiten possède à l'époque,1935, photographie non attribuée.

La mère de Tim Whiten est aussi un modèle. Mary Emma Glaze est née à Tignall, en Géorgie, en 1914, et a grandi dans une famille de métayers. À l'âge de quatorze ans, à la mort de ses parents, elle est confiée à ses sœurs aînées.

Deux ans plus tard, elle se rend dans le Michigan pour travailler comme domestique dans des résidences jusqu'à ce qu'elle épouse Tom, de vingt ans son aîné. Mary suit des cours du soir en vue d'obtenir un diplôme d'études secondaires, qu'elle reçoit en 1958, et acquiert des compétences en tant que bouchère dans un magasin coopératif d'Inkster. Elle travaille comme responsable du rayon boucherie d'un supermarché, puis comme aide-pharmacienne à l'hôpital Sinai de Détroit jusqu'à sa retraite. Mary devient également une matriarche de l'église baptiste locale et fait partie de ses comités de sensibilisation.

Au début des années 1900, Tom et Mary s'installent dans le Michigan dans le cadre de la Grande migration au cours de laquelle des millions de personnes afro-américaines des États ruraux du Sud se rendent dans les zones urbaines du Nord, du Midwest et de l'Ouest afin d'améliorer les conditions de vie de leur famille. Les Whiten trouvent du réconfort dans le Michigan après avoir éprouvé des difficultés dans les États du Sud. Ils se bâtissent une maison et arrivent à joindre les deux bouts en récoltant les légumes de leur jardin, en cousant leurs propres vêtements et en dépeçant, salant et suspendant la viande dans leur grenier. Grâce à sa maîtrise de plusieurs langues, Tom noue des liens d'amitié avec leurs voisins aux cultures diverses et avec ses collègues chez Ford qui, grâce à leurs compétences, contribuent à la construction des maisons des Whiten à Inkster.



Mary Emma Whiten, le jour où elle a reçu son diplôme d'études secondaires, 3427 rue Irene, Inkster, Michigan, 1958, photographie non attribuée.

Au nombre des valeurs fondamentales pour la famille Whiten, on trouve l'idée de surmonter les limites imposées par sa naissance et de créer des occasions de progresser. « Je crois fermement que beaucoup de choses dans l'enfance déterminent les réalités de qui et de ce que nous sommes vraiment », fait remarquer Tim[2]. Les expériences familiales ont des répercussions sur la pratique de l'artiste. Ses œuvres ultérieures – notamment *T After Tom* (*T après Tom*), 2002, un mur partiel en briques de verre avec une série d'outils en verre, et *Mary's Permeating Sign* (*Le signe de l'influence de Mary*), 2006, un rouleau à pâtisserie en verre posé sur un oreiller – rendent hommage à ses parents et à l'influence durable de leur attitude à l'égard du travail et du savoir-faire.





GAUCHE : Tim Whiten, *T After Tom* (*T après Tom*), 2002, verre fabriqué et coulé au sable, pierre calcaire, laiton, dimensions variables, avec l'aimable autorisation de l'artiste et de la Olga Korper Gallery, Toronto. DROITE : Tim Whiten, *Mary's Permeating Sign* (*Le signe de l'influence de Mary*), 2006, édition 2 de 2, verre moulé et sablé, 61 x 11,4 x 11,4 cm, Art Gallery of Hamilton.

Tim naît au 3502 de la rue Irene, une maison de deux chambres à coucher située à Inkster. Le D$^{r}$ Young, le médecin de famille qui avait mis au monde les frères aînés de Tim, Leonard et Jim, procède à l'accouchement. L'artiste décrit ce que l'on dit être la demande en mariage de son père à sa mère : « "Mary, si tu m'épouses, je te construirai une maison…" C'était un travail d'amour et juste avant qu'il ne soit achevé, ils se sont mariés[3]. » Par la suite, Tom ajoute une treille, des arbres fruitiers et un potager, ainsi qu'un garage attenant pour sa voiture. C'est la première des deux maisons qu'il construit pour sa famille; la seconde sera une maison en briques comptant trois chambres, dans la même rue. Là, pour la première fois, Tim a son propre lit, il n'a pas à en partager un avec ses frères.

Dans les années 1930, Ford contribue à transformer Inkster en zone ouvrière de Détroit pour son personnel, majoritairement noir, et leur famille. En songeant à la création de sa ville natale, l'artiste commente :

> Ford employait un grand nombre d'ouvriers noirs dans son usine River Rouge à Détroit. Dearborn, dans le Michigan, était la ville la plus proche de l'usine, mais c'est là que vivaient les cadres de l'entreprise. Elle était peuplée uniquement de personnes blanches qui n'avaient aucune intention de vivre avec des personnes noires. La solution de Ford a consisté à

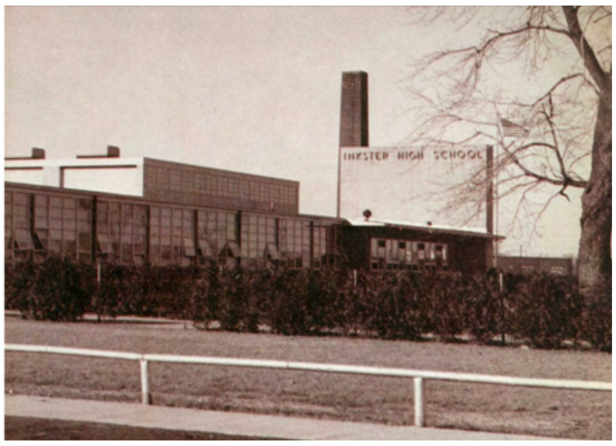


Chaîne de montage du modèle A de Ford, usine River Rouge, Dearborn, 1928, photographie non attribuée.

> contribuer à la mise en place d'un établissement pour son personnel noir afin de l'empêcher de vivre à Dearborn. Je me souviens d'un article de journal rédigé par le maire de Dearborn de l'époque, dans lequel il écrivait : « Nous ne voulons pas de vos petits Hottentots dans notre ville. » C'est ainsi qu'a été créée la ville d'Inkster, où la population noire, dont une grande partie travaillait pour Ford, a été victime de ségrégation[4].

Même s'il vivait dans une « zone de ségrégation brutale où régnaient la criminalité et la pauvreté[5] », Whiten se souvient que la communauté noire locale était composée de chefs d'entreprise et de professionnel·les, notamment des médecins et des dentistes, dont plusieurs s'intéressaient à son développement. Élève brillant et attentif, Tim fréquente la Carver Elementary School, la Fellrath Junior High School, l'école secondaire d'Inkster (où il obtient son diplôme en 1959). Le pharmacien William Eldon, qui embauche Tim durant son adolescence, lui sert de mentor en mathématiques. Lorsque Tim fait des études supérieures, Eldon lui offre également une voiture, ce qui lui permet de retourner à l'université et de transporter son matériel et ses fournitures artistiques.





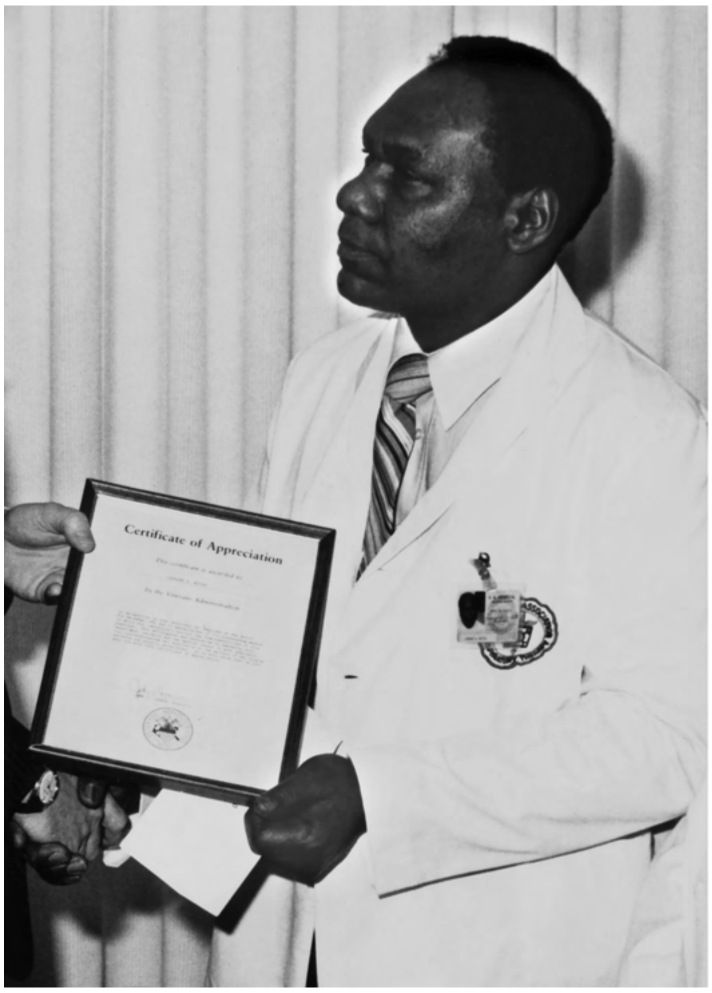

GAUCHE : Tim Whiten, photographie de fin d'études, 1959, photographie non attribuée. DROITE : École secondaire d'Inkster, photographie tirée de l'annuaire de l'école de 1959, photographie non attribuée.

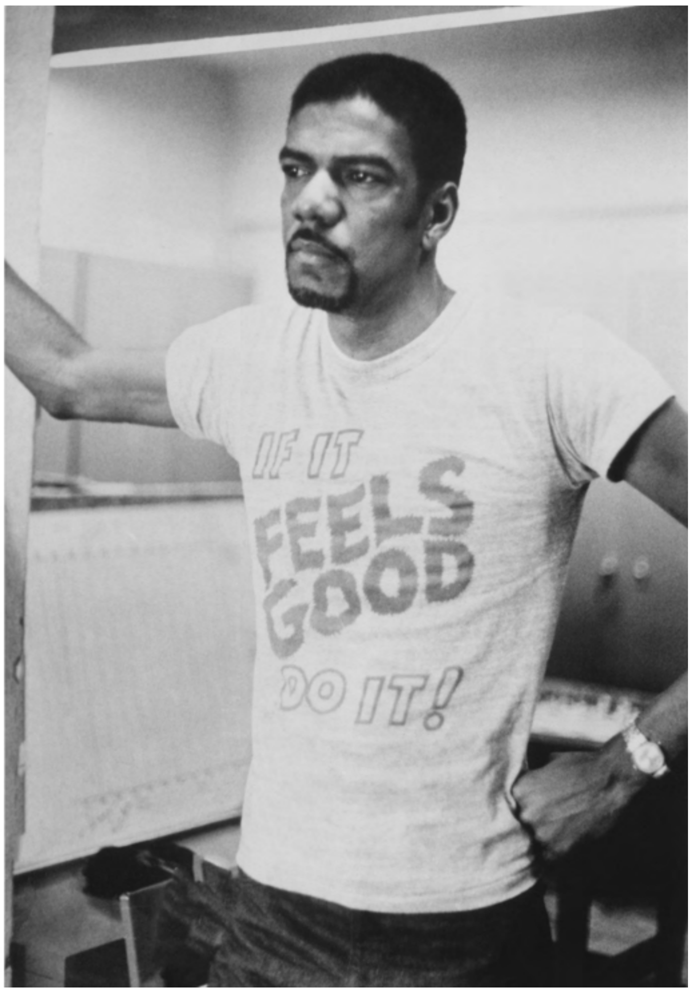
La sœur cadette de Tom Whiten, Harriett Beasley, que Tim connaît sous le nom de tante Bea, est considérée comme la « matrone du village » et est très respectée, se souvient Tim. Elle possède et exploite, avec l'aide d'un homme à tout faire, M. Charleston, un restaurant sur l'avenue Harrison, à quelques pas de la maison de la famille Whiten. Le restaurant propose une authentique cuisine du Sud : poulet frit, côtes levées au barbecue, pain de maïs, chou cavalier, chou à l'étuvée, œufs et bouillie de maïs, tarte à la patate douce et Hoppin' John, un plat à base de doliques à œil noir et de riz. Avant d'entrer à l'école, Tim passe ses journées à jouer au restaurant pendant que sa tante prépare les repas et sert la clientèle. Guérisseuse, tante Bea soigne les petits maux et les blessures de son neveu avec des remèdes naturels.

M. Charleston, qui travaille pour tante Bea, est un conteur accompli et un artiste populaire talentueux. Sa capacité à transformer des matériaux courants en créations uniques charme et inspire le jeune Tim. Il fabrique par exemple des consoles de radio et de télévision à partir de branches d'arbres recouvertes de peinture aérosol or, argent et noire. La pratique artistique de Whiten, qui consiste à transformer des objets et des matériaux du quotidien en objets culturels provocateurs, naît en partie de ces expériences précoces. Son unicyle simplifié, *Clycieun*, 1991, en est un excellent exemple.

Plus tard, Tim écoute de la musique en direct et enregistrée chez sa tante Bea. Celle-ci pense que la musique, quelle qu'elle soit, et surtout le gospel, peut « libérer l'âme ». La fin de semaine, elle invite des musiciens locaux à jouer dans

son garage, notamment Jim, le frère aîné de Tim, qui a suivi une formation classique de musicien de jazz. Cependant, l'exposition précoce de Tim à d'autres expériences culturelles est extrêmement limitée : « Sur le plan scolaire, culturel et économique, j'ignorais tout du monde extérieur à mon existence[6]. »




GAUCHE : Leonard Whiten, le frère aîné de Tim Whiten, recevant un prix lors de son départ à la retraite, St. Joseph's Hospital, Ann Arbor, 1989, photographie non attribuée. DROITE : Jim Whiten, l'autre frère de Tim Whiten, musicien de jazz, 1974, photographie non attribuée.

**UNE FORMATION EN ART**

Whiten commence à s'intéresser à l'art après l'obtention de son diplôme d'études secondaires. Avec le soutien de ses parents, il fréquente la Central Michigan University (CMU) à Mount Pleasant, une université d'État abordable et de haut calibre. C'est là que les enseignements de son professeur, l'influent philosophe Oscar Oppenheimer, éveillent son intérêt de toute une vie pour la psychologie et la phénoménologie. Considéré par l'artiste comme son « père intellectuel », Oppenheimer, qui est quaker, initie Whiten au monde des idées, de l'art et de la spiritualité. Whiten a l'intention de devenir psychologue et à titre de conseiller pédagogique, Oppenheimer lui suggère de suivre des cours d'art. Il estime que Whiten doit explorer les « conditions de mise en œuvre » derrière les expressions du monde entier pour contribuer à son processus thérapeutique et à son développement en tant que conseiller et pédagogue. « À l'époque, je n'avais jamais envisagé de faire de l'art une vocation », commente Whiten[7].

Pendant ses études de premier cycle, Whiten suit des cours de peinture de paysage et de sculpture figurative d'après modèle vivant. Parallèlement, il enseigne l'art dans le cadre d'activités parascolaires à la CMU, puis au Maude

Kerns Art Center, une école d'art privée située à Eugene, dans l'Oregon. Sous la direction de la professeure Katherine Ux, il s'inscrit à un cours de base en dessin. Selon Ux, diplômée de la très progressiste Cranbrook Academy of Art, le dessin est plus qu'un outil préparatoire à la production d'œuvres. C'est un outil de l'imagination « qui ne se limite pas à démontrer la réalité physique, mais qui est abordé comme une possibilité au-delà de la représentation ». Citant Paul Klee (1879-1940), elle dit : « Un dessin est simplement une ligne qui fait une promenade[8]. » Ux amène Whiten à concevoir le dessin comme un outil de compréhension de la conscience humaine, un geste à partager, à faire vivre aux autres. La pratique ultérieure du dessin chez Whiten révèle ces influences, comme en témoigne sa série de 1981 intitulée Magic Gestures: Lites and Incantations (Gestes magiques : lumières et incantations), où des marques apparemment aléatoires traduisent les gestes rythmiques du corps.





GAUCHE : Des élèves de la Central Michigan University traversent le Warriner Mall pour se rendre à leurs cours, Mount Pleasant, années 1960, photographie non attribuée, Clarke Historical Library, Central Michigan University, Mount Pleasant. DROITE : Oscar Oppenheimer, date inconnue, photographie non attribuée, Clarke Historical Society, Central Michigan University, Mount Pleasant.

Encouragé par Ux, Whiten suit des cours en atelier avec les professeurs et artistes Robert Burkhart, Ray Nitschke, George Manupelli (1931-2014) et John Zeilman. De plus, en 1963, il découvre l'art visuel contemporain grâce aux visites de musées d'art à New York, qu'il mène dans le cadre d'un cours intensif de quatre semaines sous la direction de Manupelli. Ces expériences sont enrichies par un accès aux *Arts Magazine*, *Artforum*, *Art in America*, *Art International* et autres périodiques que lui prête l'artiste Virginia Seitz, la superviseure du programme artistique parascolaire de la CMU.

En outre, Seitz expose Whiten aux cultures matérielles africaines, inuites et autochtones, qui ne font alors pas partie du canon de l'histoire de l'art occidental de l'époque. Pour Whiten, dont la lignée ancestrale remonte au royaume du Kongo, les objets culturels et les images d'Afrique centrale éveillent particulièrement son intérêt envers son propre héritage et les valeurs spirituelles qui y sont associées.



Un arbre à bouteilles dans la serre Oaklawn du Gibson Garden, Dallas, date inconnue, photographie de David H. Gibson, collection du Garden Club of America, Archives of American Gardens, Smithsonian Institution, Washington. Whiten a incorporé du verre bleu cobalt dans ses œuvres, en faisant référence à la tradition sur les usages de ce matériau dans le royaume du Kongo et dans le sud des États-Unis.

Peu inspiré par les traditions figurative et paysagère ayant marqué sa vie universitaire, Whiten se tourne vers les œuvres des constructivistes russes, comme Naum Gabo (1890-1977), Vladimir Tatline (1885-1953) et Alexandre Rodtchenko (1891-1956), qui s'inspirent des principes du structuralisme et de la sémiotique; les peintures expressionnistes abstraites lyriques d'Arshile Gorky (1904-1948); et les artistes de l'avant-garde européenne, tels que Paul Klee, Vassily Kandinsky (1866-1944) et Piet Mondrian (1872-1944), dont les explorations sont axées sur la nature du spirituel véhiculé par l'expression culturelle.

Au début du mois de janvier 1964, Whiten décroche un baccalauréat ès sciences en arts et sciences appliquées, avec des majeures combinées en psychologie, philosophie, arts visuels et sciences militaires. Au printemps de la même année, il entame des études supérieures à la School of Architecture and Allied Arts de l'Université de l'Oregon (UO) à Eugene, où il étudie les beaux-arts auprès de l'artiste constructiviste tchèque Jan Zach (1914-1986), qu'il considère comme son « père artistique ». Zach, directeur du département de sculpture, a étudié l'art et le design en Europe et connaît les mouvements artistiques étrangers, ce qui attire Whiten.

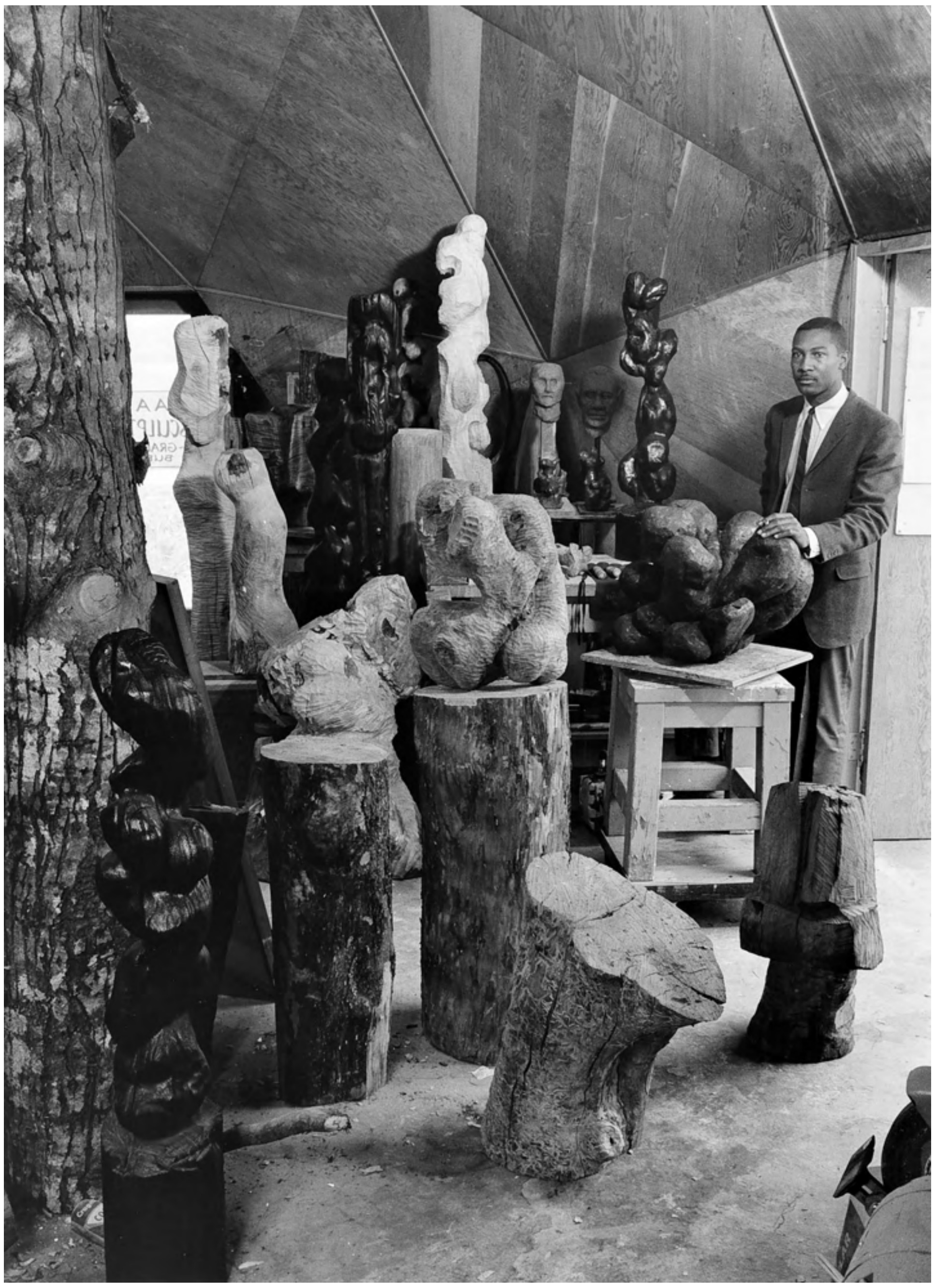


Robert B. Miller, *Jan Zach – Sculptor* (*Jan Zach – sculpteur*), 1980, épreuve à la gélatine argentique, 26,7 x 25,8 cm, Portland Art Museum.

Au cours de cette période, Whiten s'intéresse à la phénoménologie sous la direction du professeur Bertram Jessup et fait la connaissance d'Anne Trueblood Brodzky (1932-2018), une camarade étudiante au cycle supérieur qui deviendra son amie et sa collègue pour la vie. Tout en étudiant le structuralisme

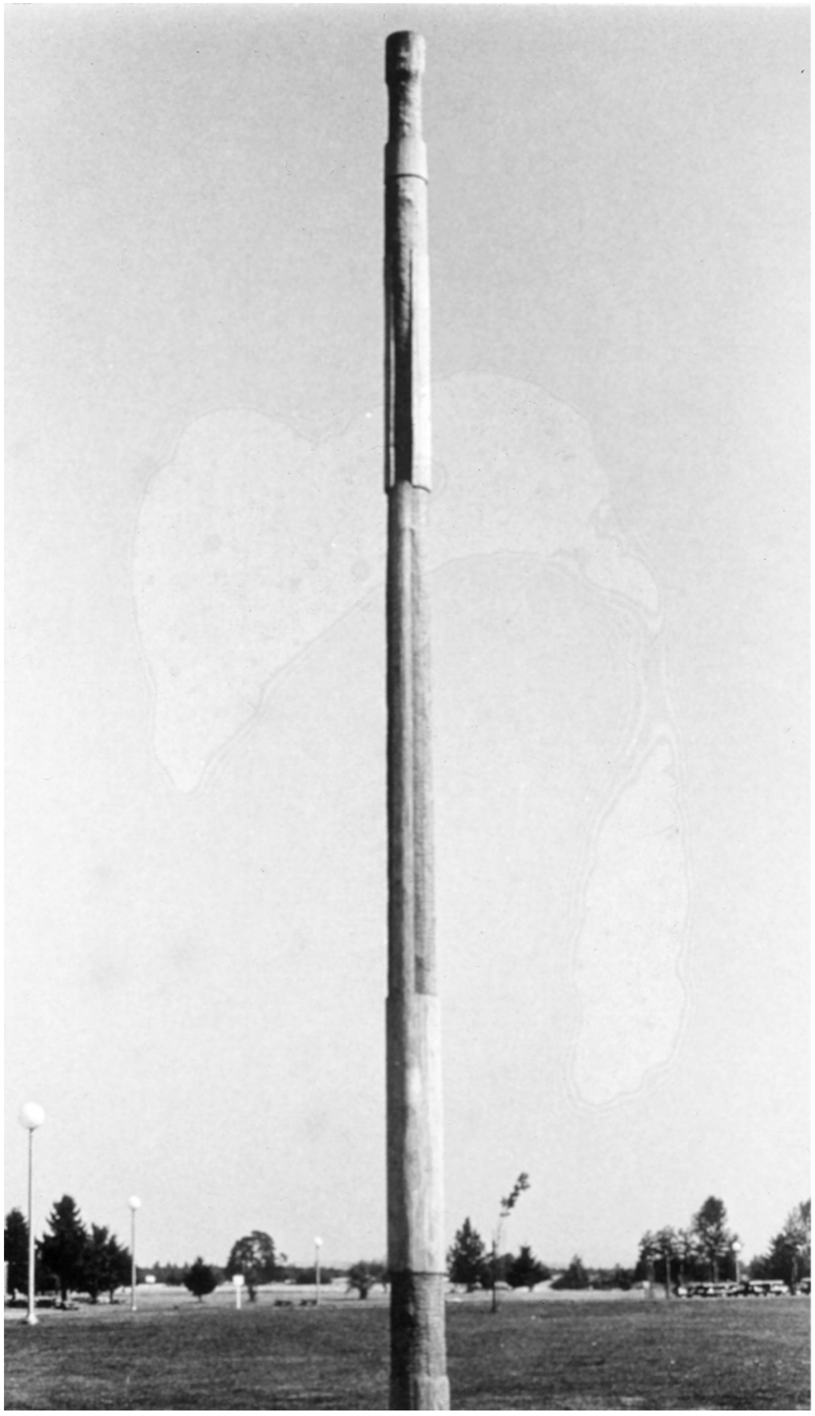
et la sémiotique, il explore la nature du langage en tant que mode de compréhension de l'art. Pour enrichir son expérience de pédagogue, Whiten enseigne les bases de la sculpture et le cours de deuxième année en sculpture à l'UO.

Pendant ses études supérieures, Whiten sculpte directement le bois et la pierre en atelier. Il crée ainsi des sculptures abstraites inspirées de formes géométriques et organiques, dont les contours évoquent les œuvres de Jean Arp (1886-1966) et d'Henry Moore (1898-1986). Attiré par la matérialité et le langage formel des artistes modernistes européens, Whiten est particulièrement influencé par les sculptures de Constantin Brâncuși (1876-1957) ainsi que par les ready-mades de Marcel Duchamp (1887-1968). Ses recherches sur la culture matérielle et les processus rituels des peuples africains, autochtones et océaniques nourrissent son développement artistique, comme en témoignent ses performances rituelles ultérieures, telles que *Metamorphosisis* (*Métamorphose*), 1978-1989.



Tim Whiten avec ses propres sculptures, Université de l'Oregon, Eugene, 1966, photographie de Jerry Dodd.

En juin 1966, Whiten obtient une maîtrise en beaux-arts avec une spécialisation en sculpture, après avoir suivi des cours supplémentaires en phénoménologie, en histoire de l'art et en estampe (eau-forte et lithographie). À la fin de ses études, Zach, son conseiller aux études supérieures, l'encourage à créer une œuvre d'art publique. Érigée dans le Jasper State Recreation Site, près d'Eugene, la sculpture *Cosmological I* (*Cosmologique I*) a été réalisée grâce à des dons de matériaux et avec de l'aide pour l'installation, mais sans honoraires. Inspirée de la première version de *La colonne sans fin*, 1918, de Brâncuși, qui se veut telle une manifestation physique de l'ascension spirituelle, la sculpture monumentale de Whiten – un mât de cèdre d'une hauteur de 13,7 mètres –, qui ressemble à un totem, sert de repère vertical dans un contexte par ailleurs plutôt plat, pointant vers ce qui se trouve au-delà de ce que nous voyons et connaissons.





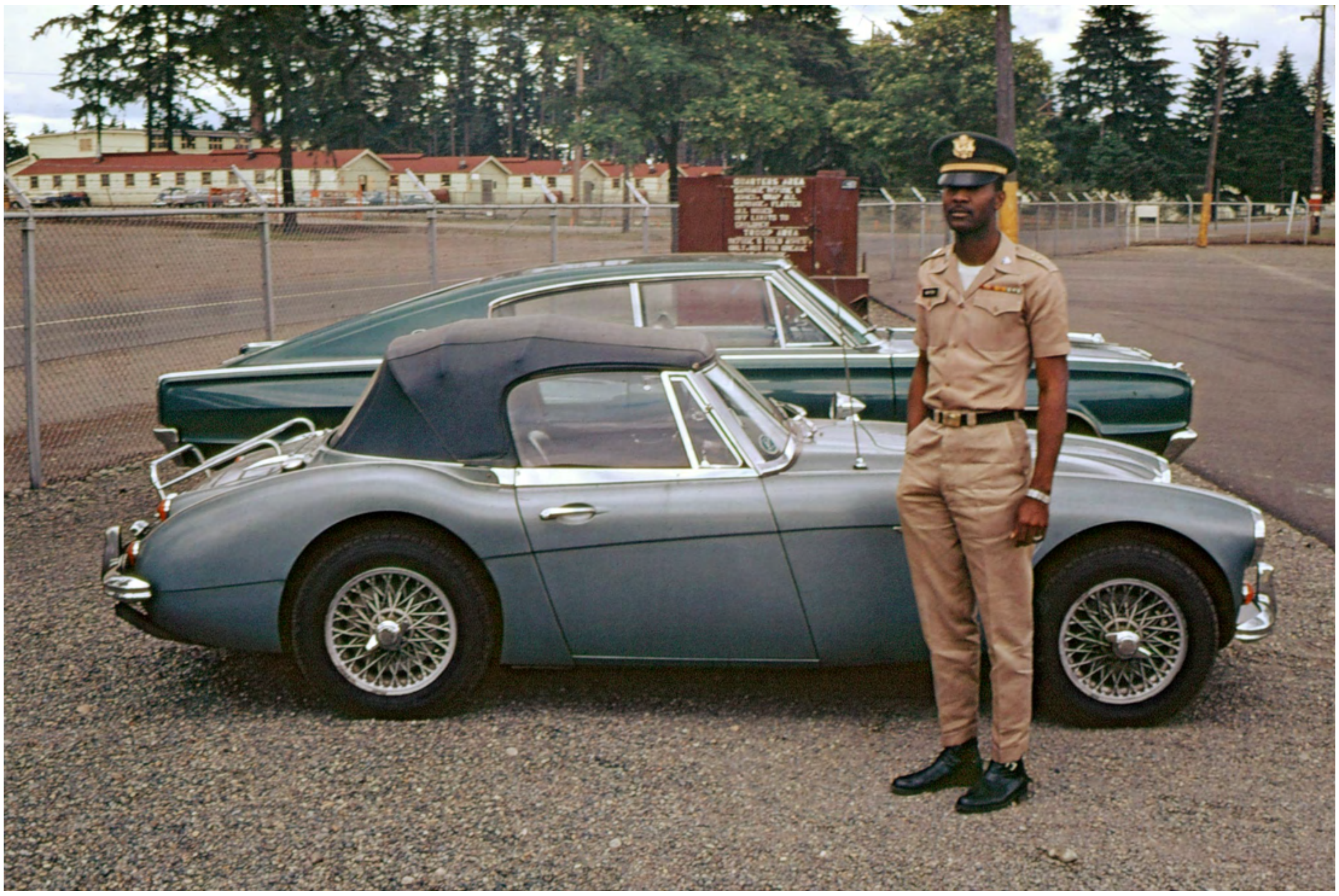
GAUCHE : Tim Whiten, *Cosmological I* (*Cosmologique I*), 1966, cèdre, 13,7 m de haut, Jasper State Recreation Site près d'Eugene, Oregon. DROITE : Constantin Brâncuși, *La colonne sans fin*, version 1, 1918, chêne, 203,2 x 25,1 x 24,5 cm, Museum of Modern Art, New York. © Succession Brancusi – Tous droits réservés (ADAGP, Paris)/CARCC Ottawa 2024.

**LE SERVICE MILITAIRE ET L'IMMIGRATION AU CANADA**

Le même été, Whiten entame son service militaire actif. Il avait été nommé au grade de sous-lieutenant dans l'armée américaine en 1964, mais avait reporté le service actif jusqu'à la fin de ses études supérieures. En juillet 1966, il entame donc une formation spécialisée d'officier adjudant général à Indianapolis, dans l'Indiana. À l'automne 1966, il est affecté à la 381e compagnie de remplacement, à Fayetteville, en Caroline du Nord, siège de la 82e division aéroportée, pour préparer l'envoi de l'unité au Vietnam du Sud.

En janvier 1967, Whiten entreprend son service à l'étranger au poste de Long Binh, dans le Vietnam du Sud, puis il rentre aux États-Unis en décembre de la même année. Il est alors affecté au poste de traitement de l'armée américaine à Olympia, dans l'État de Washington, au service d'admission et d'examen des forces armées de la 6e armée. En juin 1968, il est relevé du service actif après

avoir obtenu le grade de capitaine avec des lettres de recommandation, et est libéré avec honneur en 1970.



**Le capitaine Tim Whiten avec son Austin Healey, devant les quartiers des officiers célibataires, Fort Lewis, Washington, 1968, photographie de William Brickey.**

La foi de Whiten envers les États-Unis est profondément ébranlée par son expérience de la guerre du Vietnam (1955-1975), par l'intolérance à laquelle il est confronté pendant son service militaire et par le traitement épouvantable réservé aux vétérans américains à leur retour. Les assassinats de Martin Luther King Jr. et de Robert F. Kennedy en 1968, ainsi que la violence, la ségrégation raciale et les émeutes qui marquent l'apogée du mouvement des droits civiques exacerbent sa profonde désillusion. Il comprend que la vie aux États-Unis peut rapidement devenir intolérable.



**Des élèves de l'Université York se promenant devant le Founders College, Toronto, v.1965, photographie non attribuée.**

En 1965, Anne Trueblood Brodzky immigre au Canada et, deux ans plus tard, elle devient rédactrice en chef d'*artscanada*, la principale revue d'art au pays. Elle encourage Whiten à poser sa candidature pour enseigner au sein de la division des sciences humaines de la faculté des arts de l'Université York à Toronto, une ville où la discrimination et les tensions raciales sont moins marquées qu'aux États-Unis. John (Jack) Saywell, le doyen de la faculté, Henry Best, le registraire, et l'artiste Ronald Bloore (1925-2009), le représentant des arts visuels et professeur au département des sciences humaines, passent Whiten en entrevue. Candidat accompli à bien des égards – c'est un pédagogue expérimenté qui possède une solide formation en arts visuels et en sciences humaines –, Whiten se voit proposer le poste, qu'il accepte immédiatement. Il immigre au Canada en août 1968 avec sa fiancée, Colleen Bush, qu'il avait rencontrée pendant ses études supérieures et qu'il épouse à Toronto en septembre de la même année.

En 1969, Whiten participe à la fondation de la faculté des beaux-arts de l'Université York et du département des arts visuels nouvellement créé, avec une nomination croisée à la faculté des arts[9]. Il donne son premier cours, qui s'intitule « Imagination et perception », en coenseignement avec les professeurs Michael Creal et Bloore. À titre de responsable pédagogique, Whiten est chargé de susciter le dialogue autour du contenu des cours, de réviser les travaux écrits, et de corriger les travaux et les examens. En outre, il est nommé membre du Collège Vanier et se voit attribuer un bureau et deux salles de travail en tant que directeur des activités parascolaires en art, de même qu'un atelier personnel dans la maison Stong, avec Bloore, que les étudiant·es utilisent également comme espace de studio pour les activités parascolaires.

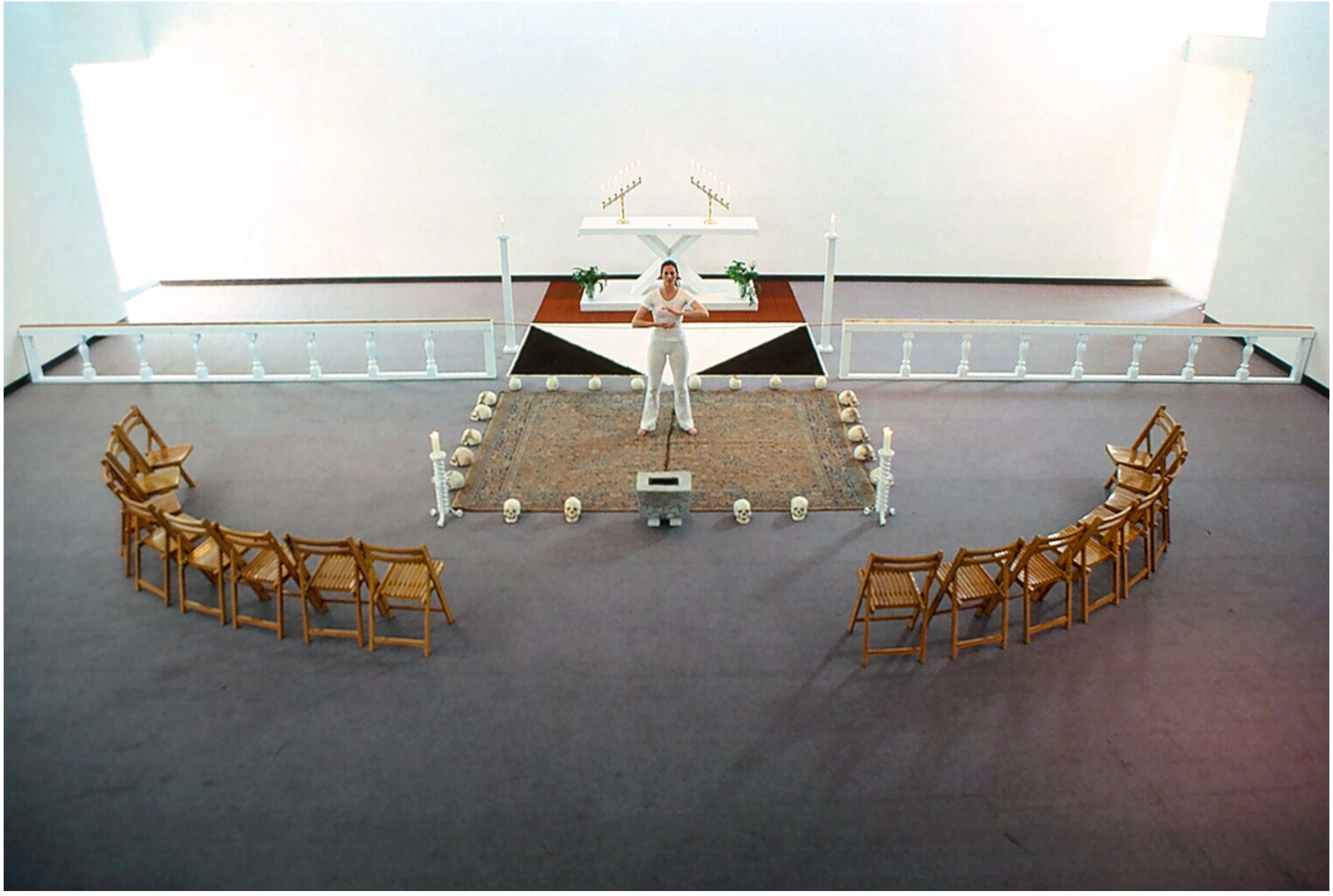




GAUCHE : Tim Whiten, *Untitled* (*Sans titre*), 1972, cuir et pierre, 28 x 29,2 x 25,4 x 28 cm, avec l'aimable autorisation de l'artiste et de la Olga Korper Gallery, Toronto. DROITE : Tim Whiten dans son atelier, Toronto, 1974, photographie d'Eberhard Otto.

Avec son collègue, l'artiste Ted Bieler (né en 1938) – un bouddhiste pratiquant qui partage son intérêt envers la spiritualité et qui a des compétences techniques avancées –, Whiten crée le programme de sculpture de l'Université York[10]. À l'instar de Katherine Ux, qui a tant influencé Whiten à la Central Michigan University, Bieler a étudié à la Cranbrook Academy of Art, en plus d'être un ancien élève de Jan Zach, qui lui a enseigné le dessin lorsqu'il était adolescent. Parmi les autres collègues remarquables à York figurent les artistes George Manupelli et Vera Frenkel (née en 1938), ainsi que la spécialiste de l'Afrique Zdenka Volavka, qui a compris le lien vital entre la pratique en atelier de Whiten et la sculpture africaine.

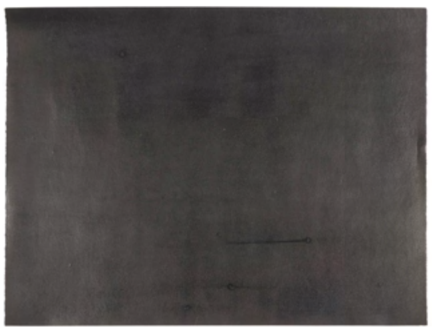
Whiten enseigne à l'Université York pendant près de quarante ans, encadrant des générations d'artistes du Canada. Il y fait ses débuts en tant qu'instructeur stagiaire, avant de recevoir le titre de professeur en 1974 et celui de professeur titulaire en 1990. Dans le cadre de ses fonctions, il a été directeur du programme de maîtrise en arts visuels (1974-1976) et président du département des arts visuels (1984-1986; 2000-2001). En 1993, il obtient une certification d'Oxford à titre d'instructeur d'anglais langue seconde afin de mieux servir la population étudiante de plus en plus diversifiée de l'université. En 1989, il reçoit le Distinguished Leadership Award for Extraordinary Service to the Arts du American Biographical Institute et en 2000, le Dean's Teaching Award de la faculté des beaux-arts. En 2007, il prend sa retraite de l'enseignement à temps plein et est nommé professeur émérite.



Tim Whiten, avec Julie Freeman, *Voler Volé*, 1979, installation rituelle et performance avec des crânes humains, dimensions variables, York University Fine Arts, Markham.

**LES INNOVATIONS EN DESSIN**

Au cours de ses premières années d'enseignement à l'Université York, Whiten crée un grand nombre d'œuvres sur papier, se servant du dessin comme d'un outil pour élargir la conscience et faciliter la perception d'un monde au-delà de l'aspect physique. À l'époque, au Canada, le dessin est considéré comme une pratique préparatoire, une étape dans la production d'une peinture ou d'une sculpture. En bref, c'est un moyen de parvenir à une fin plutôt qu'une fin en soi, alors qu'aux États-Unis, le milieu de l'art est plus progressiste.



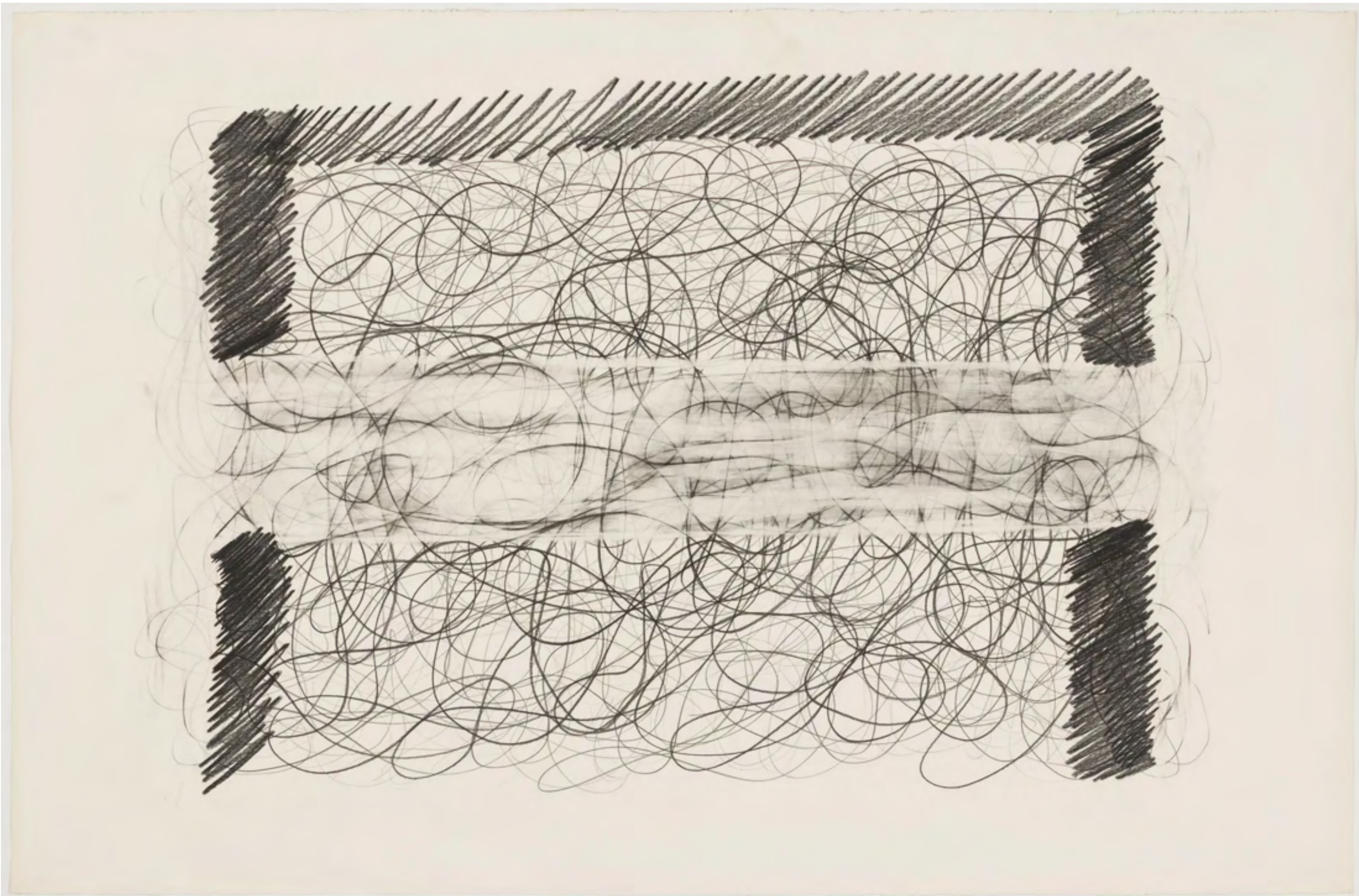


GAUCHE : Tim Whiten, *Void I* (*Vide I*), 1970, graphite gélifié sur papier, 48,3 x 63,5 cm, collection de l'Université de Toronto. DROITE : Tim Whiten, *Long Silence*, 1971, graphite sur papier, 63,5 x 96,5 cm, collection de l'Université de Toronto.

En 1970, de grandes œuvres sans titre de Whiten, réalisées au graphite sur papier, font partie d'une grande exposition de dessins présentée au Institute of Contemporary Art de Boston, aux côtés d'œuvres d'artistes américain·es contemporain·es remarquables, comme Claes Oldenburg (1929-2022) et Eva Hesse (1936-1970), qui, comme Whiten, ont recours à des processus gestuels de répétition. Whiten témoigne : « Mes œuvres gestuelles au graphite sont nées d'une connaissance à la fois phénoménale et divine, tout en fonctionnant comme un résidu de la conscience[11]. » L'exposition attire l'attention du célèbre critique d'art et

conservateur américain John Noel Chandler dans son article « Drawing Reconsidered » publié par *artscanada* en 1970[12].

Plus tard dans l'année, les œuvres sur papier de Whiten font l'objet d'une exposition à Toronto avec le peintre Eric Cameron (né en 1935) à la Nightingale Gallery. La première exposition individuelle de Whiten, *Meditation Metamorphosis and Psalm* (Méditation métamorphose et psaume), qui comprend également ses dessins au graphite, a lieu en 1971 au Erindale College de l'Université de Toronto. Pour l'artiste, « ces œuvres sur papier renvoient aux expériences d'un autre monde. Elles forment les détritus de la connaissance, les impressions visuelles de la mémoire humaine[13] ».

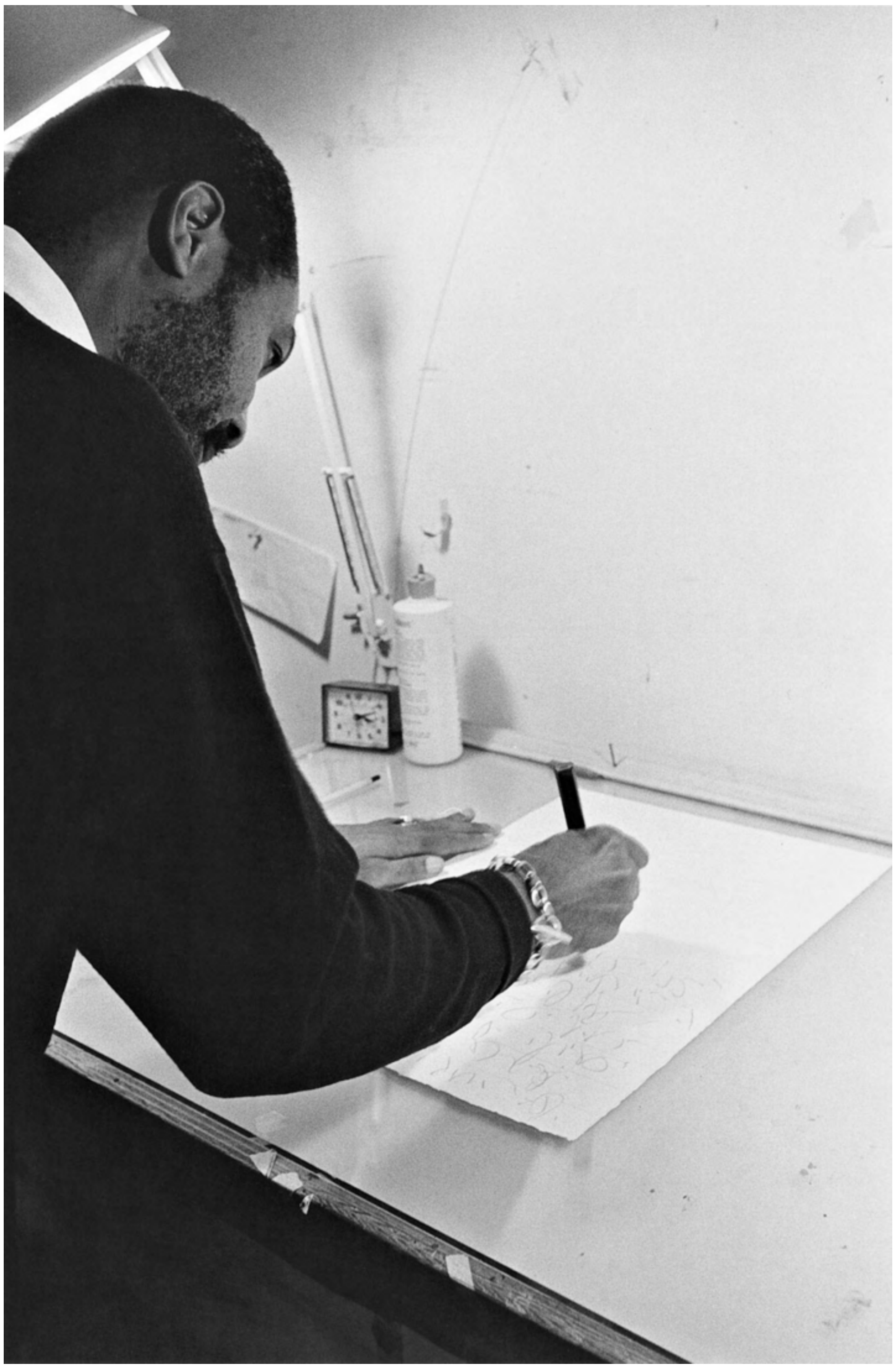


Tim Whiten, *Spanner* (*Pagaille*), 1975, graphite sur papier, 63,5 x 96,5 cm, CU Art Museum, University of Colorado Boulder.

En 1972, la Jerrold Morris Gallery de Toronto représente commercialement Whiten pour la première fois avec une exposition intitulée *Tim Whiten: Sculpture and Drawings* (Tim Whiten : sculpture et dessins), présentée en collaboration avec la Galerie d'art de l'Université York[14]. Dans la préface du catalogue de 1972, le conservateur Michael Greenwood décrit les œuvres de Whiten comme ayant une « présence phénoménologique plutôt que symbolique ou associative. Nous pouvons exister en elles, avec elles et à travers elles, les expérimenter comme la peur de l'obscurité ou les rayons du soleil sur notre peau. Nous pouvons entendre leur musique silencieuse et sentir leur agitation sous le voile de l'immobilité[15] ».

Avec le graphite sur papier, la perception des surfaces fortement saturées de Whiten passe du noir et blanc à la couleur, permettant de voir la couleur comme le résultat du noir et blanc, soit une compréhension phénoménale

directe de la perception de la couleur là où il n'y en avait pas, une approche qu'il poursuit dans sa récente série Saying His Name… (Dire son nom…), 2017. Dans d'autres dessins, comme *Untitled* (*Sans titre*), 1973, conservé dans la collection de l'Université de Toronto, Whiten efface le graphite de la surface, laissant les résidus créer des impressions visuelles. Comme le dit l'artiste, « ce qui reste, c'est un souvenir, une expérience eidétique, un autre aspect de la conscience, qui est l'ensemble, y compris la couleur[16] ».



Tim Whiten signant une estampe du studio de Jerry Shiner, The Art Printer, Toronto, 1981, photographie de Michael Glassbourg.

Les œuvres de Whiten, en particulier ses œuvres en deux dimensions, continuent à être exposées à travers les États-Unis, notamment à New York, Boston, Buffalo, Atlanta et Washington. Parmi les expositions collectives importantes présentant son travail, citons celles du Alternative Museum à New York – *Post-Modernist Metaphors* (Métaphores postmodernistes), 1981, du Visual Arts Museum à New York – *Sculptural Density* (Densité sculpturale), 1981, et du John Michael Kohler Arts Center à Sheboygan, Wisconsin – *Remains to be Seen* (Restes à voir), 1983.

**UN VIRAGE MATÉRIEL**

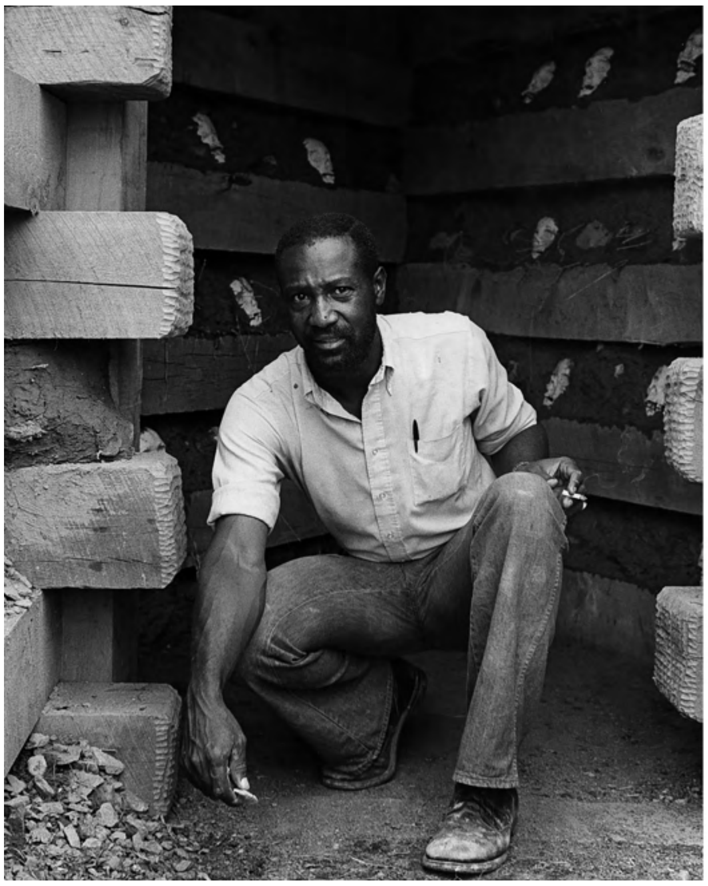
Tout en continuant à dessiner, Whiten commence à créer des installations et des performances rituelles à l'aide d'une gamme de matériaux naturels. Dans les années 1970 et 1980, il approfondit son lien avec les influences culturelles et la matérialité africaines. Il intègre des crânes humains, des os, des branches et des peaux d'animaux à ses œuvres tridimensionnelles. Après la retraite de Jerrold Morris en 1975, c'est Paul Wong de la Bau-Xi Gallery, avec une adresse à Toronto et Vancouver, qui se met à représenter Whiten. En 1976, sa première exposition à la Bau-Xi comprend *Ark* (*Arche*), une œuvre composée de cinquante crânes humains (achetés auprès d'un fournisseur médical agréé) présentés dans un grand panier – une méditation sur la vie, la mort, la guerre, la mortalité, la présence et l'absence.

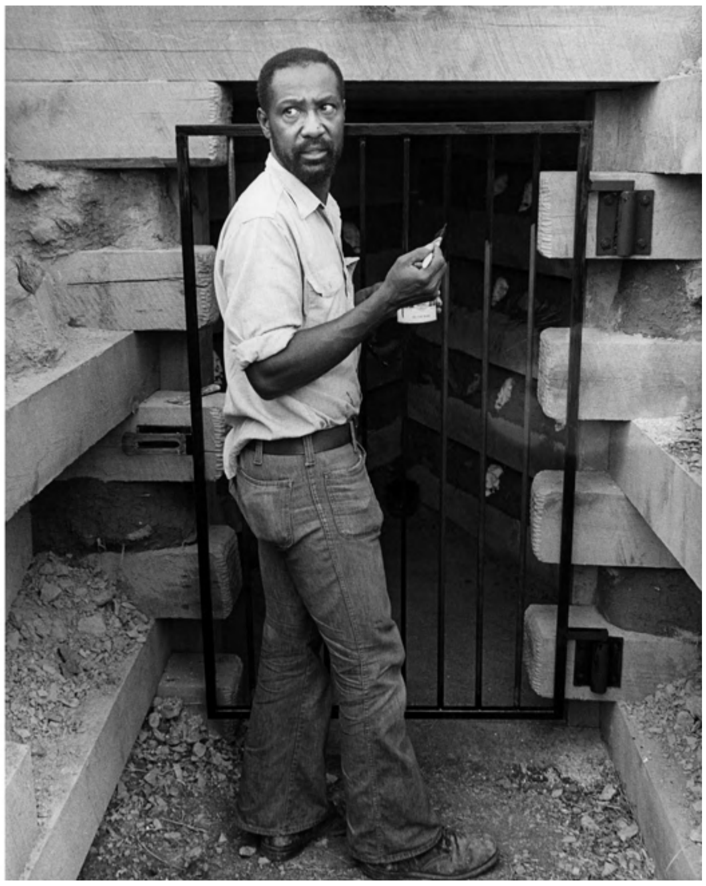
En 1980, Whiten présente *Metamorphosis* (*Métamorphose*) à la Bau-Xi Gallery. Dans cette installation-performance rituelle, l'artiste revêt une peau d'ours et s'efforce ensuite de se libérer sans utiliser ses mains, dans un geste de renaissance et de transformation. *Stage II* (*Étape II*), du projet *Métamorphose*,1978-1989, qui contient les preuves de ce processus rituel, a été plus tard acquise par le Musée des beaux-arts de l'Ontario (MBAO). L'œuvre est ensuite présentée dans *Toronto: Tributes + Tributaries, 1971-1989* (Toronto : hommages + tributaires, 1971-1989), une vaste exposition de 2016 comportant plus de cent œuvres de soixante-cinq artistes et collectifs.



Tim Whiten, *Metamorphosis [Stage II]* (*Métamorphose [Étape II]*), 1980, vase rituel (peau d'ours tannée, cloches en laiton, attaches en coton), oreiller gris (forme synthétique en coton), coquilles d'œuf écrasées, quatre bougies et récipients en verre votifs, quatre tuiles d'encens, 254 x 254 cm installée, Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto. Vue d'installation du J.S. McLean Centre for Indigenous & Canadian Art, rotation de la collection permanente au Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto, 2018.

Au cours de cette période, Whiten crée plusieurs projets importants en plein air. Avec de l'adobe, du bois, des crânes humains et d'autres artefacts, il construit des structures qui servent de sites à des processus rituels, tout en encourageant l'implication expérientielle du public. Il conçoit *Morada*, 1977, acclamée par la critique, pour Artpark à Lewiston, dans l'État de New York. L'œuvre comprend une série progressive d'étapes ou de stations rituelles, y compris une salle souterraine avec vingt-deux crânes humains incrustés dans ses murs. Whiten explique : « Chaque personne tirera sa propre explication de la grotte et des crânes, mais j'aimerais que certaines, au moins, se rappellent qu'il existe un fil conducteur qui va du passé à l'éternité, en passant par l'individu, et que la vie et la mort ne forment qu'un seul et même continuum[17] ». Le projet temporel attire l'attention de la célèbre critique d'art américaine Lucy Lippard (née en 1937), qui en présente une description détaillée, accompagnée de photographies, dans son ouvrage fondamental *Overlay: Contemporary Art and the Art of Prehistory* publié en 1983[18].





GAUCHE : Tim Whiten à l'intérieur de *Morada* au Artpark à Lewiston, New York, 1977, photographie d'Andrew Stout. DROITE : Tim Whiten à l'intérieur de *Morada* au Artpark à Lewiston, New York, 1977, photographie d'Andrew Stout.

Whiten s'intéresse à la performance comme forme d'art depuis ses années à l'Université de l'Oregon. Quand il poursuit ses études supérieures, Jan Zach le présente au compositeur américain novateur John Cage (1912-1992), qui l'invite à participer à deux événements artistiques. Le premier est une soirée de musique nouvelle parrainée par le département de musique de l'Université de l'Oregon *Encounter in Oregon: An Evening of New Music* (*Rencontre dans l'Oregon : une soirée de musique nouvelle*), Université de l'Oregon, School of Architecture and Allied Arts, 1965). Whiten contribue à la production d'objets tridimensionnels en plâtre et en bois pour les prestations de Cage. Le second événement, *Lecture on the Weather* (*Conférence sur la météo*), 1975, est une œuvre écrite et dirigée par Cage, et commandée pour le bicentenaire des États-Unis. Elle est d'abord présentée à la Albright-Knox Art Gallery de Buffalo en 1976, puis à la Music Gallery de Toronto dans le cadre d'un programme intitulé *Four Worlds* (Quatre mondes). Whiten participe à *Conférence sur la météo* : il récite des voyelles, explorant leur gamme vibratoire qui correspond à une couleur. Il joue dans cette œuvre et, à la demande de Cage, il écrit également une partie de la partition.

Estimant que Whiten pourrait tirer profit d'une représentation différente compte tenu de son intérêt envers les rituels, Herbert (Herb) Sigman, directeur de la Bau-Xi Gallery à Toronto, le présente à Olga Korper en 1986. Korper connaît la pratique de Whiten et a vu ses œuvres dans le cadre de l'exposition *Ontario Now 2: A Survey of Contemporary Art* (Ontario maintenant 2 : un aperçu de l'art contemporain) présentée à la Art Gallery of Hamilton (AGH) en 1977, et organisée par Glen E. Cumming, directeur du musée. Un lien durable se crée alors. Korper représente toujours Whiten et demeure une amie proche aujourd'hui.



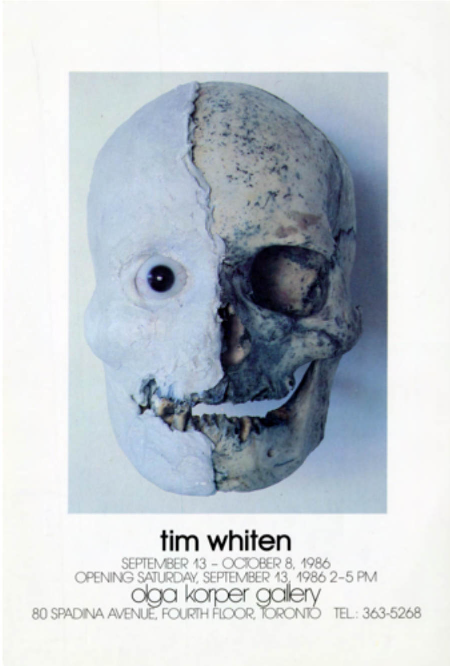
Tim Whiten, vue d'installation de *Septem Septum*, 1979, installation rituelle avec crânes humains, farine, flamme vive, dimensions variables, Factory 77, Toronto.

Whiten s'est longtemps considéré comme un « fabricant d'images » plutôt que comme un « artiste[19] ». « Ce que je fais, je considère que ce sont des objets culturels. Le travail que je fais provient de la “prise de conscience” de mes expériences quotidiennes[20] », déclare-t-il. « La relation avec la Olga Korper Gallery a commencé lorsque j'ai dit que je ne ferais jamais d'art et qu'elle m'a répondu qu'elle ne s'attendait pas à ce que j'en fasse[21] », se rappelle-t-il.

Les œuvres de Whiten sont d'abord exposées dans les locaux de Korper au 80, avenue Spadina à Toronto, un loft au quatrième étage, jusqu'au déménagement de sa galerie en 1989 dans un complexe industriel de l'ouest de la ville, sur l'avenue Morrow. La première exposition individuelle de Whiten à la Olga Korper Gallery, *Descendants of Parsifal* (Descendants de Parsifal), 1986, réunit huit crânes humains enveloppés de divers revêtements semblables à de la peau, comme le cuir, le talc et la gomme à mâcher. La série est finalement intégrée à l'œuvre *Elysium* (*Élysée*), 2008, commandée par le MBAO pour son exposition *Transformation AGO* de 2008, et désormais conservée dans sa collection permanente.

Engagé envers l'authenticité de ses matériaux, Whiten continue d'intégrer des restes humains dans ses œuvres en techniques mixtes, exploitant les propriétés abjectes de ces matériaux extrêmement évocateurs. Des crânes humains apparaissent dans *Ram* (*Bélier*), 1987, *Siege Perilous* (*Siège périlleux*), 1988, *Hearken to the Service of Emmanuel* (*Écoutez le service d'Emmanuel*), 1990, et

*Canticle for Adrienne* (*Cantique pour Adrienne*), 1989, créé pour sa petite fille. La mise en œuvre de restes humains par l'artiste suscite des controverses. Au printemps 1990, un conservateur de l'Istituto Italiano di Cultura de Toronto retire les deux crânes des accoudoirs du siège blanc de *Siège périlleux*, présenté dans le cadre d'une exposition collective, après qu'une personne ait soulevé la question de l'utilisation éthique des restes humains. Une controverse publique s'en est suivie. Whiten peut toutefois justifier son acquisition légale des crânes par des documents appropriés. Après une menace de poursuite contre l'institut de la part d'Olga Korper, les crânes ont été réintégrés.






GAUCHE : Annonce de l'exposition *Tim Whiten* présentée à la Olga Korper Gallery, Toronto, du 13 septembre au 18 octobre 1986, dossier de l'artiste, Bibliothèque et Archives du Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa. DROITE : Tim Whiten, *Canticle for Adrienne* (*Cantique pour Adrienne*), 1989, crâne humain, cheveux humains, bois, talc, colle blanche, 127 x 61 x 114,3 cm, Art Gallery of Hamilton.

Plusieurs de ces œuvres ont été acquises par la AGH, qui possède une grande partie de la production de Whiten, notamment *Bélier*, *Siège périlleux* et *Cantique pour Adrienne* notamment[22]. Selon Melissa Bennett, conservatrice de l'art contemporain à la AGH, « la plus ancienne œuvre de Whiten de la collection, *Magic Sticks* (*Bâtons magiques*), 1970, est faite de cuir et de bois, et constitue un fondement essentiel de sa pratique, dans son engagement envers les notions de rituel et de magie ainsi que des modes de compréhension du monde[23] ».

À la fin des années 1980 et au début des années 1990, Whiten introduit des cheveux humains dans ses œuvres, notamment dans *Ch-air* (*Chaise*), 1992, *Elemental* (*Élémentaire*), 1993, et *Courting the Caliph's Daughter* (*Courtiser la fille du calife*), 1993. En combinant des objets banals (une chaise, une poêle à frire, une canne, un parapluie, une roue de bicyclette) avec des symboles évocateurs et des vestiges matériels de la force vitale (des cheveux, des os, des dents, des crânes), il crée des objets qui dégagent une présence profonde et troublante. Dans les œuvres en techniques mixtes ultérieures, les restes humains sont absents. L'autoréflexivité est plutôt générée par l'utilisation de surfaces miroirs qui engagent et impliquent le public, comme le montrent *Oasis*, 1989, *Victor* (*Vainqueur*), 1993, *Vault* (*Voûte*), 1993, *Draw* (*Tirage*), 1993, et *Snare* (*Piège*), 1996[24].




GAUCHE : Tim Whiten, *Elemental* (*Élémentaire*), 1993, verre coulé, cheveux humains, fonte, 40,6 x 38 x 38 cm, Tom Thomson Art Gallery, Owen Sound, Ontario. DROITE : Tim Whiten, *Ch-air* (*Chaise*), 1992, cheveux humains, chaise, roues, 112 x 69 x 84 cm, Tom Thomson Art Gallery, Owen Sound, Ontario.

### L'ŒUVRE TARDIVE ET LE SUCCÈS CRITIQUE

J'ai rencontré Whiten pour la première fois en 1993 à la Olga Korper Gallery, lors de la réception accompagnant son exposition. Nous avons été présentés par l'artiste June Clark (née en 1941), dont les œuvres faisaient l'objet d'une prochaine exposition individuelle que j'organisais pour la Koffler Gallery à Toronto. Des conversations ultérieures ont mené à une collaboration en trois lieux avec Whiten : l'exposition *Messages from the Light* (Messages de la lumière), que j'ai organisée pour la Koffler Gallery en 1997, en tournée dans une version commissariée par David Liss au Centre Saidye-Bronfman (aujourd'hui la SBC Galerie d'art contemporain) à Montréal et à la Olga Korper Gallery, toutes deux en 1998[25].



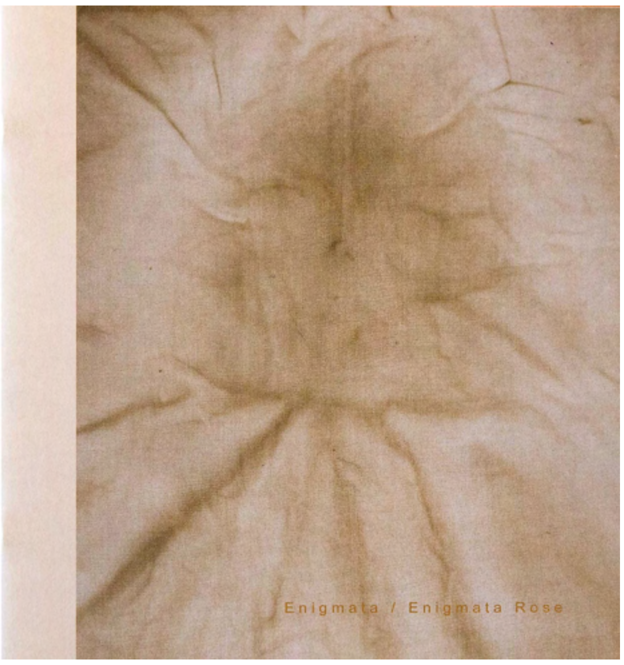

GAUCHE : Vue d'installation de l'exposition *Tim Whiten: Messages from the Light* (Tim Whiten : Messages de la lumière), 1997, Koffler Gallery, Koffler Centre of the Arts, Toronto, photographie d'Isaac Applebaum. DROITE : Vue d'installation de l'exposition *Tim Whiten: Messages from the Light* (Tim Whiten : Messages de la lumière), 1997, Koffler Gallery, Koffler Centre of the Arts, Toronto, photographie d'Isaac Applebaum.

En 1998, Whiten est invité à créer une œuvre spécifique au site du nouveau Tree Museum, un parc d'art fondé par l'artiste EJ Lightman (né en 1952) situé sur une propriété boisée de quatre-vingt-un hectares au bord du lac Ryde dans la région de Muskoka. L'œuvre de Whiten, gravée au jet de sable dans la pente rocheuse du bouclier précambrien, est composée d'une série de figures squelettiques et de deux constellations de roses, des motifs récurrents dans sa

pratique. La création de *Danse*, 1998-2000, a nécessité trois étés. Pendant deux décennies, des installations extérieures d'artistes du Canada et d'ailleurs ont été créées au Tree Museum, dans le cadre d'un programme annuel. Bien que la plupart de ces œuvres aient été temporaires, un certain nombre d'entre elles, dont *Danse*, sont toujours visibles aujourd'hui[26].

Après avoir quitté son poste de rédactrice en chef d'*artscanada* en 1982, Anne Trueblood Brodzky retourne sur la côte Ouest des États-Unis. Elle communique avec Whiten au sujet d'une exposition solo à la Meridian Gallery, un lieu de présentation et de performance à but non lucratif à San Francisco, dont elle est la directrice fondatrice. À cet endroit, Whiten participe à trois expositions successives organisées par Brodzky : *Enigmata/Rose* (Énigmes/Rose), 2001; *Working The Unseen* (Travailler l'invisible), 2004; et *Darker, ever darker; Deeper, always deeper: The Journey of Tim Whiten* (Plus sombre, toujours plus sombre; plus profond, toujours plus profond : le parcours de Tim Whiten), 2010.

En 2001 et 2002, Brodzky favorise également la participation de Whiten au programme de résidence d'artiste du désormais célèbre Instituto Sacatar, une fondation artistique à but non lucratif située à Itaparica, au Brésil. Pendant son séjour là-bas, Whiten réalise une œuvre extérieure spécifique au site de Quinta Pitanga et une installation intérieure en techniques mixtes pour une exposition collective avec des artistes du pays. Il achève également la troisième partie de son projet majeur Enigmata (Énigmes), *Enigmata/Shower of Roses* (*Enigmes/Pluie de roses*), 2002. Avec une économie de moyens caractéristique, Whiten utilise des draps d'hôpital tachés de café pour imiter les saturations cumulatives des fluides corporels, preuve des transmutations de la vie. Au centre des deux œuvres de cette série se trouve l'image d'une rose, symbole de l'amour spirituel et du sacrifice.


GAUCHE : Tim Whiten, *Enigmata/Shower of Roses [5]* (*Énigmes/Pluie de roses [5]*), 2002, drap d'hôpital taché de café, 190,5 x 2 235 cm, avec l'aimable autorisation de l'artiste et de la Olga Korper Gallery, Toronto. DROITE : Couverture du catalogue d'exposition *Tim Whiten: Enigmata/Enigmata Rose*, de Tim Whiten, Elizabeth Anthony et Carolyn Bell Farrell, San Francisco, Meridian Gallery, 2001.

Pendant sa résidence, Whiten plonge dans la culture brésilienne : son art, ses coutumes, sa langue, sa nourriture, sa musique et sa poésie. Il établit également un lien profond avec son héritage africain, une sorte de « retour au pays »

particulièrement poignant après le décès récent de sa mère et la séparation d'avec sa femme. Là-bas, Whiten fait la rencontre de la conteuse brésilienne Regina Machado, avec qui il entame une longue collaboration. Elle lui fait connaître la Fondation Pierre Verger à Salvador. Whiten accède ainsi à la vaste bibliothèque d'images et de recherches ethnographiques de Verger sur la diaspora africaine. Il souhaite améliorer sa compréhension de ses racines ancestrales, de même que des propriétés curatives des plantes médicinales africaines, puisqu'il vient d'une famille de guérisseurs dont faisait partie sa tante Bea.




GAUCHE : Tim Whiten, vue d'installation de l'œuvre *At the Third Point of the Triangle* (*Au troisième point du triangle*), 2001-2002, installation in situ, 213,4 x 365,8 x 182,9 cm, Galerie Juracy Magalhaes Junior, Itaparica, Brésil. Whiten a travaillé sur Au troisième point du triangle pendant sa résidence à l'Instituto Sacatar à Itaparica de 2001 à 2002. DROITE : Festa de Xangô, Sakété, Bénin, 1958, photographie de Pierre Verger, Fondation Pierre Verger, Salvador.

Depuis 2002, la pratique de Whiten est axée sur la production d'œuvres tridimensionnelles en verre. Ainsi, il recrée des objets de la vie quotidienne, notamment des outils (*T après Tom*, 2002), des jouets d'enfants (*Chanceux, chanceux, chanceux*, 2010, son cheval à bascule en verre bleu) et d'autres tirés des sphères mythiques et religieuses (*After Phaeton* [*Après Phaéton*], 2013, son char en verre, et *Search Reach Release* [*Chercher atteindre libérer*], 2020, son tapis de prière composé de verre coloré broyé). Employé pour sa matérialité et sa fonction symbolique, le verre, à l'instar du miroir, offre à l'artiste un moyen d'aborder la nature de la conscience et de la condition humaine.

Vera Frenkel, artiste et collègue de longue date à l'Université York, témoigne : « Avant même d'entendre Tim Whiten parler de la nature complexe et des nombreuses qualités du verre, j'ai aimé la façon dont il était utilisé dans tous ses états dans son œuvre – épais et mince, transparent et dépoli, dur et doux –, évoquant différents aspects de l'esprit. Il n'est pas surprenant que ses projets attirent des artisan·es qualifié·es comme le maître verrier Alfred Engerer, au talent unique, désireux de contribuer à la réalisation de sa vision[27]. »

Au cours des dernières années, la pratique de Whiten a fait l'objet de plusieurs expositions importantes au Canada et aux États-Unis, notamment *Tools of Conveyance* (Outils de transmission), 2021, organisée par Sandra Q. Firmin pour le CU Art Museum de la University of Colorado Boulder. En Ontario, une collaboration entre plusieurs lieux a mis en lumière cinquante ans de la pratique de Whiten, avec un accent porté sur l'alchimie et ses processus de transformation. Historiquement, les alchimistes tentaient de purifier, de faire évoluer et de perfectionner les métaux de base, comme le plomb et le cuivre, pour les transformer en métaux nobles, notamment l'or et l'argent. Leur quête allégorique de la perfection de l'âme et du corps humain est également appelée le « Grand Œuvre ».



Vue d'installation de l'exposition *Tim Whiten: Tools of Conveyance* (Tim Whiten : Outils de transmission), 2021, CU Art Museum, University of Colorado Boulder, photographie de Wes Magyar.

Cette collaboration a résulté en quatre expositions dont la première, intitulée *Elemental: Ethereal* (Élémentaire : éthéréel), 2022, est commissariée par Pamela Edmonds pour le Musée d'art McMaster à Hamilton. Elle comprend les œuvres tridimensionnelles de Whiten réalisées à partir de la fin des années 1970, qui reflètent ses intérêts métaphysiques en mettant l'accent sur l'air, la respiration et l'esprit, tels qu'ils sont représentés dans ses œuvres en verre[28]. L'exposition *Elemental: Oceanic* (Élémentaire : océanique), 2022, qui suit, a été organisée par Leila Timmins pour la Robert McLaughlin Gallery à Oshawa. Cette exposition comporte des sculptures et des œuvres sur papier datant du début des années 1970 jusqu'à aujourd'hui, représentant les explorations matérielles de Whiten sur le rituel, l'incarnation, le savoir ancestral et la transcendance[29]. La troisième exposition, *Elemental: Earthen* (Élémentaire : terrestre), 2023, commissariée par Chiedza Pasipanodya pour la Art Gallery of Peterborough, comprend des œuvres antérieures et récentes de Whiten, ainsi que des antiquités prêtées par le Musée d'art McMaster pour explorer l'élément terre et ses associations avec la maison, la subsistance, le pouvoir, la transformation et l'alchimie[30].

La quatrième et dernière exposition, *Elemental: Fire* (Élémentaire : feu), 2023, conçue par Liz Ikiriko pour la Galerie d'art de l'Université York, rassemble des œuvres sur papier et des œuvres en verre, avec une nouvelle installation en verre pilé intitulée *Ground Rules* (*Règles fondamentales*), 2023, qui associe la configuration d'un temple et le tracé à la craie d'un jeu de marelle. Le postulat d'*Elemental: Fire* consiste à examiner « comment les transformations matérielles du feu apparaissent dans les œuvres de Whiten comme des formes d'alchimie,

de risque, de jeu et de pouvoir énergétique. Les notions de temps et de foi sont souvent évoquées à travers les récits de la narration et de la spiritualité… Le travail de Whiten renvoie à des questions fondamentales sur nos corps, notre présence et notre valeur à l'heure actuelle[31] ».

En reconnaissance de ses réalisations exceptionnelles, Whiten a reçu en 2022 le prix Gershon-Iskowitz du MBAO ainsi que le Prix du Gouverneur général en arts visuels et en arts médiatiques pour ses réalisations artistiques en 2023[32].



Tim Whiten recevant le Prix du Gouverneur général en arts visuels et en arts médiatiques pour ses réalisations artistiques de la part de Son Excellence la très honorable Mary Simon, gouverneure générale du Canada, lors d'une cérémonie à Rideau Hall, Ottawa, 2023, photographie du sergent Anis Assari.



D’une matérialité élaborée et à grande portée symbolique, les objets culturels et les performances rituelles de Tim Whiten s’inspirent de son héritage africain et de ses souvenirs d’enfance, ainsi que de sa connaissance approfondie du mysticisme, de l’alchimie, des traditions religieuses, des mythes classiques et des légendes. Explorant la nature de la conscience, de la spiritualité et de la transcendance, sa pratique retrace sa propre quête de l’illumination. Au cours de ce voyage, il partage avec le public ces processus d’autoréflexion.

## **MORADA** 1977



**Tim Whiten, *Morada*, 1977**
**Installation et performance rituelle in situ, matériaux variés (poutres en chêne et en érable, 22 crânes humains, cèdre, roses, aiguilles de pin, copal, porte en acier), 2 438 cm de long; chambre souterraine de 213 x 213 x 213 cm**
**Artpark, Lewiston, New York**

Les premières explorations de Whiten dans le domaine de la performance et de l'installation artistique reflètent un mouvement plus vaste des années 1960 et 1970 au sein duquel les artistes produisaient des œuvres impliquant des gestes corporels et des environnements immersifs qui contextualisaient l'art dans la vie quotidienne. En 1977, Whiten crée *Morada*, l'une de ses premières installations, pour Artpark. Ce parc public de près de quarante-quatre hectares à Lewiston, dans l'État de New York, a été établi en 1974 en tant que forum expérimental pour des projets temporaires en plein air portant sur des questions environnementales et conceptuelles. Parmi les artistes ayant contribué à ce lieu, citons Nancy Holt (1938-2014), Gordon Matta-Clark (1943-1978), Alan Sonfist (né en 1946), Alice Aycock (née en 1946), Bill Vazan (né en 1933), Jody Pinto (née en 1942) et Dennis Oppenheim (1938-2011).

Whiten conçoit et nomme son installation primitive en pierre et en terre d'après les habitations en adobe du Nouveau-Mexique utilisées par une secte de pénitent·es catholiques au début du dix-neuvième siècle. Il s'inspire de ces sites

sacrés pour recomposer l'environnement physique[1]. *Morada* est conçue comme une série de trois stations rituelles, ou étapes expérientielles, à travers lesquelles le public se déplace. La première étape consiste en un foyer entouré d'un cercle de rochers, évoquant le feu en tant que symbole de sacrifice et de transformation. La deuxième étape est un sentier, un canal de cinq mètres menant à un monticule de terre, puis la troisième étape prend la forme d'une pièce souterraine surmontée d'un tétraèdre[2].



Tim Whiten, *Morada*, détail de l'intérieur, 1977, installation et performance rituelle in situ, matériaux variés (poutres en chêne et en érable, 22 crânes humains, cèdre, roses, aiguilles de pin, copal, porte en acier), 2 438 cm de long; pièce de 213 x 213 x 213 cm, Artpark, Lewiston, New York.

Entassés entre la boue, la paille et la pierre, vingt-deux crânes humains sont disposés dans les murs de terre de cette chambre souterraine. L'intérieur est encadré de poutres en bois peintes en blanc comme les crânes. Une guirlande de cèdre, souvent utilisée pour son rapport à la purification, et douze roses rouges, associées à la passion spirituelle, sont suspendues depuis le plafond, où les signes astrologiques du Capricorne et du Cancer, représentant respectivement l'ascension et la descente, sont marqués au fer rouge. Le sol est recouvert d'aiguilles de pin, censées favoriser la guérison. Un poisson desséché repose au centre, suggérant la renaissance. De l'encens copal est brûlé dans une urne en céramique. L'entrée de la structure est orientée vers l'est, remplissant la petite pièce de lumière le matin, tandis que des ombres se dessinent sur les murs à mesure que la journée avance.

Lors d'une performance rituelle organisée le 13 août, jour de l'anniversaire de Whiten, le public participe à une procession dans Artpark. Dans un geste de gratitude et de solidarité, l'artiste leur offre du maïs grillé sur le feu pour nourrir l'âme, symbole de la récolte, de la mort et du renouveau. À la fin de la performance, le public descend dans la pièce à la lumière des bougies.

Chaque matin, pendant cette résidence d'été, Whiten reçoit la visite de descendant·es du peuple Wendat (Huron), travaillant sur un projet de construction d'un « village autochtone » à proximité. Autour d'un café, ils et elles

ont discuté des concepts ayant inspiré *Morada*, soit l'importance d'honorer les personnes aînées et la présence perpétuelle de nos ancêtres, qui continuent à vivre dans notre ADN, nos rituels et nos pratiques sociales : par notre existence, nous participons à leur immortalité. Whiten se souvient qu'un matin, alors que son travail était interrompu, ces personnes sont arrivées avec une équipe et le matériel nécessaire pour l'aider à terminer ses tâches, car elles avaient compris l'importance du projet.

## **MÉTAMORPHOSE** 1978-1989





**Tim Whiten, *Metamorphosis* (*Métamorphose*), 1978-1989**
**Performance rituelle; vase rituel (peau d'ours tannée, cloches en laiton, attaches en coton), oreiller gris (forme synthétique en coton), coquilles d'œuf écrasées, quatre bougies et récipients en verre votifs, quatre tuiles d'encens, 254 x 254 cm installée**
**Musée des beaux-arts de l'Ontario**

Les images ci-dessus illustrent les différentes étapes du processus rituel de *Metamorphosis [Stage I]* (*Métamorphose [Étape I]*), 1978, photographies de Grant McLeod.
Gauche : Tim Whiten, *Métamorphose [Étape I]*, 1978, étape 1.15. Centre : Tim Whiten, *Métamorphose [Étape I]*, 1978, étape 1.21. Droite : Tim Whiten, *Métamorphose [Étape I]*, 1978, étape 1.9.
Toutes les photographies ont été imprimées sur du papier Canson Baryta photographique 310, 61 x 45,7 cm (format portrait), 45,7 x 61 cm (format paysage), Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto.

*Métamorphose* est la performance rituelle fondamentale de Whiten. Les différentes manifestations de ce projet évolutif ont été développées et présentées pendant une décennie. Sa création coïncide avec la place grandissante de l'art de la performance dans les années 1970. À l'instar de l'artiste allemand Joseph Beuys (1921-1986), Whiten participe à l'exploration du rituel et des propriétés symboliques des matériaux dans ses performances.

L'*Étape I* de *Métamorphose* a lieu en 1978. Durant quatre heures, dans un studio de Toronto, Grant McLeod, un taxidermiste professionnel, et son assistant cousent une peau d'ours, côté fourrure vers l'intérieur, autour de l'artiste. En 1980, l'*Étape II* est présentée à la Bau-Xi Gallery de Vancouver, où Whiten expose la peau d'ours tannée sur un lit de coquilles d'œufs écrasées. La même année, l'*Étape III* est présentée à la Bau-Xi Gallery de Toronto, avec une performance rituelle réalisée avec le danseur et chorégraphe Terrill Maguire. En revêtant la peau d'ours, Whiten redevient un artefact vivant. Avec beaucoup d'efforts, de sueur et de larmes, il s'efforce de se libérer de ses entraves sans utiliser ses mains. La performance, qui dure quarante-cinq minutes, est accompagnée de tambours africains dans lesquels l'artiste puise son énergie. Pour l'*Étape IV*, Whiten expose la peau de *Métamorphose* comme un artefact rituel dans une vitrine de musée en verre à la Olga Korper Gallery en 1989.

En 2016, l'*Étape II* est présentée à nouveau au Musée des beaux-arts de l'Ontario dans le cadre de l'exposition *Toronto: Tributes + Tributaries, 1971-1989* (Toronto : Hommages + tributaires, 1971-1989). Cette fois, la peau d'ours tannée, munie de cloches en laiton et d'attaches en coton, est posée sur un oreiller rectangulaire en coton gris, au-dessus d'un grand lit circulaire de coquilles d'œufs écrasées, disposées en anneaux concentriques. Une bougie votive et une tuile d'encens sont placées à chacun des quatre points cardinaux pour marquer ce réceptacle rituel. Allumées de manière solennelle pendant l'installation, elles brûlent jusqu'à la fin de la représentation, leur odeur imprégnant l'espace[1].

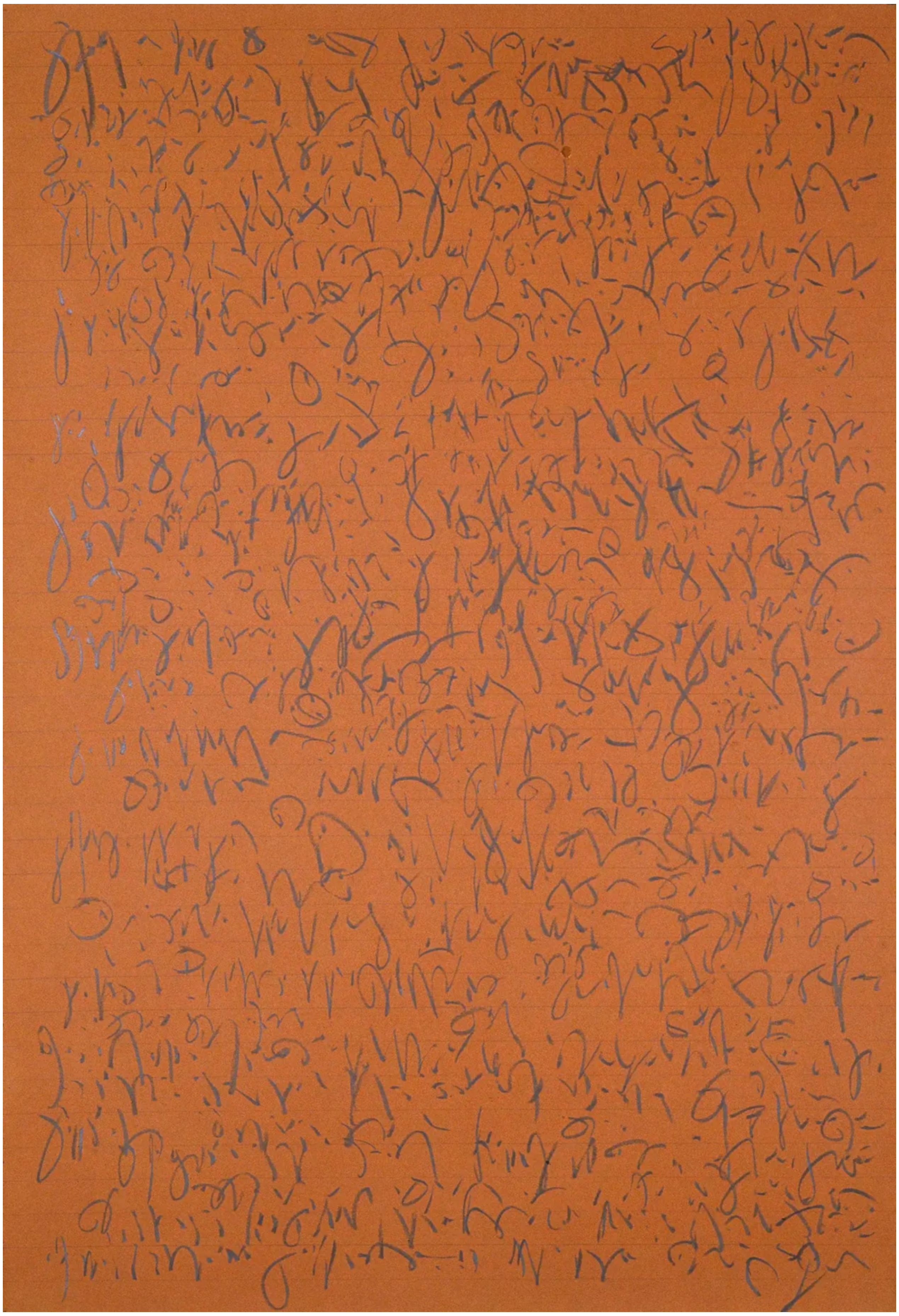


Tim Whiten, *Metamorphosis [Stage II]* (*Métamorphose [Étape II]*), 1980, vase rituel (peau d'ours tannée, cloches en laiton, attaches en coton), oreiller gris (forme synthétique en coton), coquilles d'œuf écrasées, quatre bougies et récipients en verre votifs, quatre tuiles d'encens, 254 x 254 cm installée, Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto. Vue d'installation du J.S. McLean Centre for Indigenous & Canadian Art, rotation de la collection permanente au Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto, 2018.

Pour Whiten, cette performance est une métaphore de la renaissance spirituelle et de la transformation de la conscience. Le fait d'être enfermé dans une peau suturée s'apparente à une hibernation; il faut résister à l'envie de se libérer prématurément, comme si l'on était niché dans un cocon. Dans cet état d'immobilité, l'artiste doit surmonter de puissants sentiments de claustrophobie et de vulnérabilité, et faire confiance aux personnes qui s'occupent de lui. S'échapper de ce réceptacle sans utiliser ses mains s'apparente à un papillon qui sort de sa chrysalide, ou à un oisillon qui émerge de sa coquille. La peau d'ours et les éléments tridimensionnels qui l'accompagnent deviennent le résidu de cet acte rituel, la preuve de la transformation. « La pièce traite de la naissance et de la renaissance …. Il s'agit d'un vestige, d'un dispositif de mémoire », explique l'artiste[2].

L'*Étape II* met également en évidence la présence de différentes réalités et de différents états d'être, comme le montre l'histoire taoïste du philosophe chinois Tchouang Tseu (v.369-286 avant J.-C.) : « Tchouang Tseu rêva qu'il était papillon, voletant, heureux de son sort, ne sachant pas qu'il était Tchouang Tseu. Il se réveilla soudain et s'aperçut qu'il était Tchouang Tseu. Il ne savait plus s'il était Tchouang Tseu qui venait de rêver qu'il était papillon ou s'il était un papillon qui rêvait qu'il était Tchouang Tseu. Entre Tchouang Tseu et un papillon, il doit y avoir une différence! C'est ce qu'on appelle la transformation des choses[3]. »

## GESTES MAGIQUES : LUMIÈRES ET INCANTATIONS [ORANGE] 1981



**Tim Whiten, *Magic Gestures: Lites and Incantations [Orange]* (*Gestes magiques : lumières et incantations [Orange]*), 1981**
**Bâton de graphite sur graphite, sur papier teinté, avec de la peinture polymère synthétique orange (peinture-émail en aérosol), 111,8 x 76,8 cm**

**CU Art Museum, University of Colorado Boulder**

Depuis les années 1970, Whiten s'adonne quotidiennement au dessin. Travaillant avec du graphite et d'autres matériaux naturels, ses notations gestuelles ressemblent à des signes, des symboles abstraits et de l'écriture cursive, avec lesquels il couvre souvent toute la surface du papier. S'éloignant de ses dessins au graphite antérieurs, la série Magic Gestures: Lites and Incantations (Gestes magiques : lumières et incantations) comprend neuf œuvres sur papier que l'artiste présente à la fois individuellement et collectivement[1].

Composées de signes calligraphiques disposés de droite à gauche, comme dans l'écriture en hébreu, et de bas en haut, chacune des neuf œuvres de cette série est réalisée sur un fond de différente couleur. Whiten fait ainsi référence aux neuf couleurs du diagramme mystique de l'arbre de vie : bleu (amour illimité), vert (croissance, renouveau), violet (victoire, puissance, résilience), orange (abandon, acceptation), rouge (force des limites), jaune (beauté, lumière rayonnante du soleil), noir (sagesse), gris/argent (savoir) et blanc (couronne, joie).

Carte de la création, l'arbre de vie représente une série d'émanations divines qui englobe les énergies de toute la création et s'écoule dans ses expressions, de l'infini au fini – une image archétypale qui apparaît dans d'autres œuvres de Whiten, notamment *Search Reach Release* (*Chercher atteindre libérer*), 2020, et *Ground Rules* (*Règles fondamentales*), 2023. Désignant le chemin spirituel de l'ascension de l'humanité, l'arbre inversé représente le parcours de l'âme qui retourne à ses origines à travers ces dimensions.



GAUCHE : Tim Whiten, vue d'installation des œuvres de la série Magic Gestures: Lites and Incantations (Gestes magiques : lumières et incantations), 1981, bâton de graphite sur graphite, sur papier, peinture-émail en aérosol, avec l'aimable autorisation de l'artiste et de la Olga Korper Gallery, Toronto. DROITE : Tim Whiten, *Ground Rules* (*Règles fondamentales*), 2023, verre coloré broyé, bois, 91 x 366 cm installée, avec l'aimable autorisation de l'artiste et de la Olga Korper Gallery, Toronto.

Pour Whiten, le dessin est un prolongement de la conscience plutôt qu'une pratique liée à l'illustration. Privilégiant la perception sensible de son œuvre à sa lecture rationnelle, il évite l'écriture lisible, adoptant des stratégies qui compromettent l'interprétation intellectuelle. Réalisées par des traits vifs et rapides, ses marques à l'apparence aléatoire rappellent l'écriture spontanée et les pratiques de dessin automatique d'André Masson (1896-1987), de Joan Miró (1893-1983), de Salvador Dalí (1904-1989) et d'autres surréalistes.

Comme s'il canalisait les énergies d'une force invisible, Whiten considère l'acte de dessiner comme un mode de transition entre des mondes multiples. La

surface du papier devient une frontière mouvante, une cloison perméable ou un voile entre les états de conscience. Alors que ses œuvres tridimensionnelles témoignent de ses activités rituelles, ses œuvres sur papier retracent ses gestes rituels et enregistrent ses procédés.

Dans son essai publié dans le catalogue *Tim Whiten: Tools of Conveyance* (2022), la commissaire Sandra Q. Firmin écrit : « La fascination de Whiten pour la conscience et la prise de conscience des forces spirituelles l'a conduit à l'inexplicable et à l'inconnaissable. Quelle est la source qui détermine la forme d'un objet, ou la vitesse et le rythme des marques sur une feuille blanche? Du néant surgissent des mots, des objets, des inscriptions. Whiten nous invite à percevoir un savoir ressenti, non contraint par les concepts verbalisés et le langage écrit[2]. »

## **CLYCIEUN** 1991

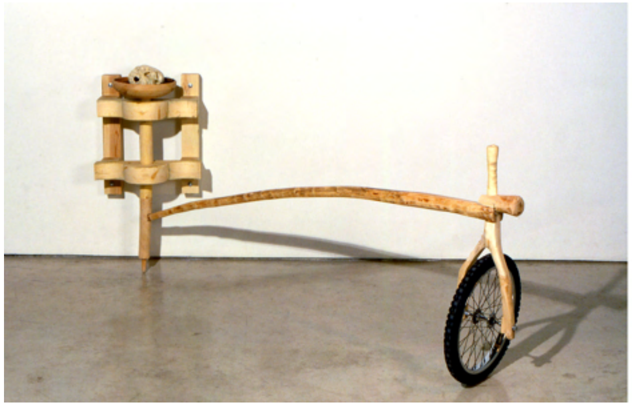


**Tim Whiten, *Clycieun*, 1991**
**Bois, roue de vélo et siège, 251,5 x 53,3 x 22,9 cm**
**MacKenzie Art Gallery, Regina**

À la fin des années 1980 et au début des années 1990, Whiten commence à produire des œuvres en techniques mixtes qui font référence à des objets du quotidien, usant de formes courantes dans leur composition respective. Nombre de ces œuvres évoquent la notion de voyage, tant physique que spirituel, en incarnant différents modes de déplacement. La roue, en particulier, est un motif courant et apparaît dans *Ram* (*Bélier*), 1987, *Canticle for Adrienne* (*Cantique pour Adrienne*), 1989, *Hearken to the Service of Emmanuel* (*Écoutez le service d'Emmanuel*), 1990, et *Clycieun*.

*Clycieun* est une sculpture humoristique de Whiten. Ressemblant à un unicycle, elle est composée d'une fourche en bois simplifiée, d'une roue unique et d'un siège de vélo. Associé aux artistes de rue, aux cirques et aux festivals, l'unicycle exige beaucoup d'adresse, de force et d'équilibre. La hauteur exagérée du vélo de Whiten le rend cependant périlleux à enfourcher, tandis que l'absence de pédales empêche de le propulser. Le titre, *Clycieun*, est une anagramme du mot « unicycle », un clin d'œil à la réorganisation par l'artiste de ses éléments classiques.

L'artiste français Marcel Duchamp (1887-1968) a exercé une influence déterminante sur Whiten. L'usage qu'il fait d'objets familiers est comparée aux ready-mades de Duchamp et, plus particulièrement dans le cas de *Clycieun*, à sa sculpture emblématique, *Roue de bicyclette*, 1913-1917. La première version de cette œuvre, qui date de 1913, consiste en une fourche de bicyclette dont la roue avant est montée à l'envers sur un tabouret en bois; le pneu est rempli d'air, mais il n'y a pas de pédales apparentes.




GAUCHE : Tim Whiten, *Hearken to the Service of Emmanuel* (*Écoutez le service d'Emmanuel*), 1990, bois, roue de vélo et crâne humain, 101,6 x 203 x 203 cm, Art Gallery of Hamilton. DROITE : Marcel Duchamp, *Roue de bicyclette,* New York, 1951 (troisième version, d'après l'œuvre originale perdue de 1913), roue en métal montée sur un tabouret en bois peint, 129,5 x 63,5 x 41,9 cm, Museum of Modern Art, New York. © Association Marcel Duchamp/ADAGP, Paris/CARCC Ottawa 2024.

En revanche, *Clycieun* est debout. La selle invite les cyclistes à monter, mais la hauteur précaire de l'unicycle rend cette proposition impraticable. Sa roue unique signale la mobilité, mais l'absence de pédales contrecarre le contrôle que l'on doit exercer sur ses déplacements. Nos pieds ne peuvent pas nous propulser; le mouvement que décrit cette œuvre n'est pas en adéquation avec notre façon de nous mouvoir habituellement sur la Terre. Comme le fait observer S. Brent Plate dans *Tim Whiten: Tools of Conveyance* (2022), Duchamp modifie la finalité d'un objet en le remettant en scène dans un nouveau contexte, tandis que Whiten change la nature de l'objet pour impliquer le public dans une expérience transformationnelle[1].

La fourche du vélo de *Clycieun* est construite à partir d'un jeune arbre grand et mince. L'arbre est un motif récurrent dans l'œuvre de Whiten, dont le prénom Grover signifie « celui qui prend soin des arbres ». Parmi les autres œuvres intégrant des arbres ou des branches, on peut citer *Écoutez le service d'Emmanuel*, 1990, *Elysium* (*Élysée*), 2008, et *Hallelujah [II]* (*Alléluia [II]*), 2015.

Dans *Clycieun*, le jeune arbre représente l'arbre de vie ainsi que l'*axis mundi*, ou le centre mythique du monde, c'est-à-dire le portail entre le ciel et la terre, et entre les domaines supérieurs et inférieurs de l'existence. L'extrême verticalité de *Clycieun* souligne nos aspirations à atteindre un degré de compréhension ou un état d'esprit supérieur. Pourtant, notre ascension souhaitée dépasse notre capacité physique; la folie de notre ambition est mise en lumière avec humour.

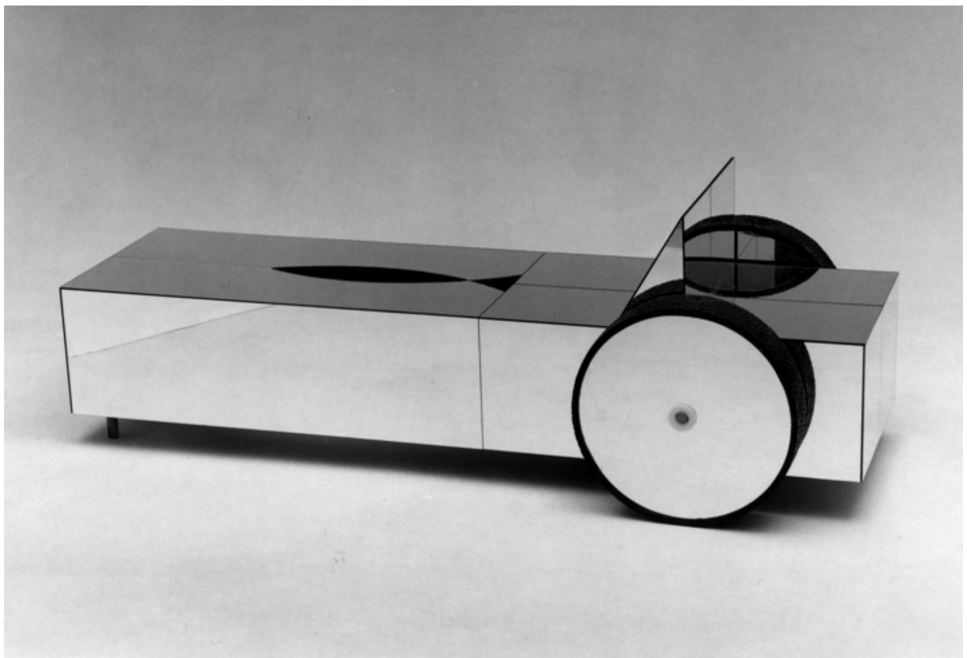
## **VAINQUEUR** 1993



**Tim Whiten, *Victor* (*Vainqueur*), 1993**
**Bois et miroir, 198,1 x 86,4 x 38,1 cm**
**Tom Thomson Art Gallery, Owen Sound, Ontario**

Dans les années 1990, Whiten produit une série d'œuvres tridimensionnelles à l'aide de miroirs. Dans *Draw* (*Tirage*) et *Vault* (*Voûte*), toutes deux de 1993, les miroirs servent à impliquer la personne spectatrice en capturant son reflet en partie ou en totalité. En revanche, dans *Vainqueur*, le reflet de la personne est entravé. Ici, un miroir en pied est placé dans un cadre en bois de la taille d'une porte. Dans le cadre se trouve l'image frontale opaque d'un homme debout sur un seuil incliné. La surface grise et peinte de la figure est le dos d'un miroir; essentiellement, les deux miroirs sont placés face à face. En s'approchant de l'œuvre, notre propre image se fusionne avec cette silhouette tandis que les bords de la figure, cerclés d'or, semblent se réfléchir à l'infini, produisant un champ intense d'énergie visuelle.

Dans des œuvres antérieures de Whiten, telles qu'*Ark* (*Arche*), 1976, et *Ch-air* (*Chaise*), 1992, et dans des séries telles que Descendants of Parsifal (Descendants de Parsifal), 1986, la figure humaine est représentée *in absentia*. La présence est exprimée par des traces corporelles et des marques temporelles : crânes, os, cheveux, dents, gomme à mâcher. Dans ses autres œuvres avec des miroirs, la figure humaine est introduite par l'entremise du reflet de la personne spectatrice. En revanche, la figure humaine dans *Vainqueur* est représentée sous la forme d'une silhouette grandeur nature de l'artiste.



Tim Whiten, *Draw* (*Tirage*), 1993, miroir sur bois, caoutchouc, 66 x 53,3 x 182,9 cm, Tom Thomson Art Gallery, Owen Sound, Ontario.

Compte tenu de l'ampleur de l'œuvre, lorsque nous sommes devant elle, confronté·es à elle, toute approche intellectuelle se mue en une expérience physique. Le cadre de la porte symbolise une entrée, un portail – dans ce cas, vers l'inconnu ou l'étranger, rappelant le roman de Lewis Carroll de 1871, *De l'autre côté du miroir*, et le monde fantastique qui se trouve derrière la surface miroitante où tout est inversé.

Le titre *Vainqueur* suggère la maîtrise, la réussite, le fait de vaincre un adversaire. La notion de victoire dans le combat est sous-entendue. Pourtant, qui est la personne victorieuse? La figure représentée ici suggère le « moi de l'ombre » en termes jungiens, le moi négatif ou inconscient, qui bloque la perception de soi – le moi en l'absence de lumière. Le « vainqueur » se révèle être la personne qui garde le seuil, l'obstacle à la porte qui tempère notre rythme.

Dans *Vainqueur*, le miroir désigne les conditions de la conscience, de la connaissance de soi et de l'introspection. En regardant ses surfaces, nous ne percevons ni n'expérimentons notre propre reflet. Nous sommes plutôt absorbé·es par l'étendue plate et limitée de cette ombre sans dimensions.

Affronter cette image de soi est le premier point d'entrée dans ce voyage de découverte de soi[1]. Comme le rappelle Whiten en citant le Nouveau Testament : « À présent, nous ne voyons qu'une image confuse, pareille à celle d'un vieux miroir; mais alors, nous verrons face à face. À présent, je ne connais qu'incomplètement; mais alors, je connaîtrai Dieu complètement, comme lui-même me connaît[2]. »

## **VOÛTE** 1993

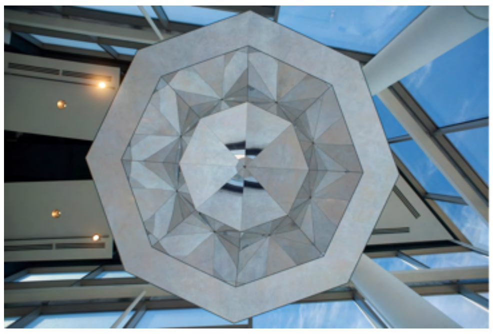


**Tim Whiten, *Vault* (*Voûte*), 1993**
**Bois et miroir, 198,1 x 243,8 x 182,9 cm**
**Art Windsor-Essex**

Depuis 1990, Whiten utilise des miroirs dans ses œuvres en techniques mixtes pour explorer la nature de la perception humaine, comme en témoignent *Draw* (*Tirage*), 1993, *Victor* (*Vainqueur*), 1993, et *Voûte*, la plus grande de ses œuvres en miroirs. Composée d'un immense dôme fait de miroirs, *Voûte* est destinée à être suspendue au plafond à la hauteur des épaules, ressemblant ainsi à un énorme lustre. Ses surfaces extérieures inclinées reflètent les murs et les plafonds de l'espace environnant. De même, la surface intérieure est garnie de plans miroirs à multiples facettes. En nous plaçant à l'intérieur, nous prenons profondément conscience des limites de nos sens physiques ordinaires. Les sons familiers sont étouffés, tronqués, transformés. Nous nous attendons à voir notre propre reflet, mais notre image est insaisissable, partiellement éclipsée; seuls des fragments sont restitués.

*Voûte* peut être comparée avec *Mirrored Room* (*Salle des miroirs*), 1966, de Lucas Samaras (1936-2024), une œuvre formée d'un cube de la taille d'une pièce contenant une table et une chaise en miroir qui fait partie de la collection de la Albright-Knox Art Gallery (aujourd'hui le Buffalo AKG Art Museum). Sur le

cartel de l'œuvre, dans l'exposition, on peut lire : « L'idée de *Salle des miroirs* est venue à Samaras dès 1963, alors qu'il écrivait une nouvelle intitulée "Killman". Son personnage principal vivait dans une maison à miroirs entourée de reflets et de répétitions de lui-même à l'infini[1]. » Dans *Salle des miroirs*, Samaras crée un espace dans lequel les seules images sont « dessinées » par les reflets du public.




GAUCHE : Tim Whiten, *Voûte*, vue de l'intérieur, 1993, bois, miroir, 198,1 x 243,8 x 182,9 cm, Art Windsor-Essex. DROITE : Lucas Samaras, *Mirrored Room* (*Salle des miroirs*), 1966, miroir sur bois, 243,8 x 243,8 x 304,8 cm, Buffalo AKG Art Museum.

De même, avec *Voûte*, Whiten souhaite créer pour le public une expérience immersive qui s'apparente à une expérience transcendantale. Atteindre la transcendance spirituelle suggère que l'on a dépassé les limites ordinaires de la réalité physique telle qu'elle est perçue par les sens. Comme avec *Vainqueur*, nous sommes incapables de discerner notre propre reflet dans les surfaces miroitantes de *Voûte*. Contrairement à *Vainqueur* cependant, notre participation à cette œuvre nous fait franchir le seuil du fini vers le domaine des réflexions infinies.

*Voûte*, le dôme « cosmique » de Whiten, fait référence aux cieux tels qu'ils sont représentés dans l'architecture sacrée, en particulier le dôme ou la voûte céleste dans l'islam, et le *stūpa* ou les tumulus sacrés en forme de dôme dans le bouddhisme, qui abritent les reliques de Bouddha. Symbole de perfection et d'éternité, le dôme marque le lieu de rencontre du ciel et de la terre, et l'entrée dans la vie éternelle. À l'instar du parapluie cosmique ou des branches de l'arbre cosmique, la voûte céleste offre un abri, de la chaleur et une protection. Elle devient également un portail vers une autre dimension, où le sens individuel fusionne avec l'universel, soulignant l'interconnexion de toutes les choses[2].

## **ÉNIGMES/ROSE [3]** 1998



**Tim Whiten, *Enigmata/Rose [3]* (*Énigmes/Rose [3]*), 1998**
**Drap d'hôpital taché de café, 218,4 x 198,1 cm**
**Avec l'aimable autorisation de l'artiste et de la Olga Korper Gallery, Toronto**

*Énigmes/Rose [3]* est tirée de la série fondamentale de Whiten, qui se décline en trois parties : Enigmata (Énigmes), 1994-1996, Enigmata/Rose (Énigmes/Rose), 1996-1998, et Enigmata/Shower of Roses (Énigmes/Pluie de roses), 2002[1]. Toutes les œuvres de la série Énigmes ont été faites à partir de draps d'hôpital récupérés et teints avec du café. Pour Énigmes et Énigmes/Rose, créées à Toronto, l'artiste a utilisé des draps en percale de coton blanc, et pour Énigmes/Pluie de roses, réalisée au Brésil, il a opté pour de la mousseline écrue[2]. Intégrant des matériaux naturels et trouvés, chaque pièce de cette série est destinée à être fixée au mur et ainsi à occuper un espace entre deux et trois dimensions. Comme dans des œuvres précédentes de Whiten, la figure humaine est ici représentée *in absentia*, sa présence étant attestée par les traces physiques laissées sur les draps de l'hôpital[3].

Dans les deux premières séries, le cachet de la buanderie de l'hôpital est visible, tout comme les déchirures, les réparations et les taches sur le tissu. Comme sur un linceul, nous voyons les émanations d'une présence et d'une absence corporelles, les permutations subtiles des forces vitales entrelacées dans le tissu encore marqué par les ondulations et les stries laissées par le café versé, dont la coloration rappelle celle des fluides corporels. Une dépression visuelle délimite la position de la tête. Entre l'image et l'objet, la qualité viscérale des œuvres, les bords non encadrés des draps et l'arôme du café retenu par les fils des textiles évoquent une expérience somatique sans intermédiaire.

Le choix de Whiten pour des draps d'infirmerie reflète son exploration continue des thèmes soulignant les cycles de la vie, évidente dans des œuvres comme *Morada*, 1977, et *Metamorphosis* (*Métamorphose*), 1978-1989. Chaque impression corporelle a sa propre cadence et transmet ainsi un récit personnel d'événements et d'interrelations. Portant l'énergie en différentes couches de vies vécues, l'impression révèle une iconographie indexée de fluides corporels – des manifestations de la naissance, de la mort, du sommeil, de la souffrance, de la maladie, de la guerre, de la présence et de l'absence –, comme s'ils témoignaient des transmutations physiques de la vie. Collectivement, ils se déploient comme des cartes de l'expérience humaine.





GAUCHE : Tim Whiten, *Enigmata [3]* (*Énigmes [3]*), 1996, drap d'hôpital taché de café, 218,4 x 198,1 cm, avec l'aimable autorisation de l'artiste et de la Olga Korper Gallery, Toronto. DROITE : Tim Whiten, *Last Night, Night Before* (*Hier soir, avant-hier soir*), 1997, textiles, fonte, aimant, 30,5 x 244 x 823 cm, The Robert McLaughlin Gallery, Oshawa. Vue d'installation de l'exposition *Elemental: Oceanic* (Élémentaire : océanique), 2022, The Robert McLaughlin Gallery, Oshawa, 2022, photographie de Toni Hafkenscheid. Dans *Hier soir, avant-hier soir*, réalisée avec des résidus magnétiques et des vêtements abandonnés, le corps humain est également mis en scène par son absence.

« Les marques sur ces œuvres Énigmes documentent un acte de passage qui a laissé une empreinte viscérale de ce qui était présent auparavant », commente l'artiste[4]. Dans cette série, l'immatérialité et la fugacité des linceuls de Whiten rappellent la nature provisoire du corps physique en tant que réceptacle temporel. Selon l'artiste, « ils représentent le passage à travers le portail et

permettent de comprendre la matérialité en tant que vestige et réceptacle de la transcendance[5] ».

Le titre de la série, Énigmes, évoque ce qui est obscur, ou plus particulièrement une compréhension ou une connaissance ésotérique qui échappe à l'entendement conscient. Dans Énigmes/Rose, l'empreinte d'une rose représente le cœur humain. Symbole complexe qui englobe la passion terrestre et la perfection céleste, il est aussi le point central de la croix et de l'unité, un portail ou une ouverture vers ce qui est indéfinissable. Reprenant les phrases du poète soufi Djalāl ad-Dīn Muḥammad Balkhi dit Rûmî (1207-1273), cette série pose les questions : « Qu'est-ce que le corps? Cette ombre d'une ombre de votre amour, qui contient en quelque sorte l'univers entier[6]? »

## **DANSE** 1998-2000

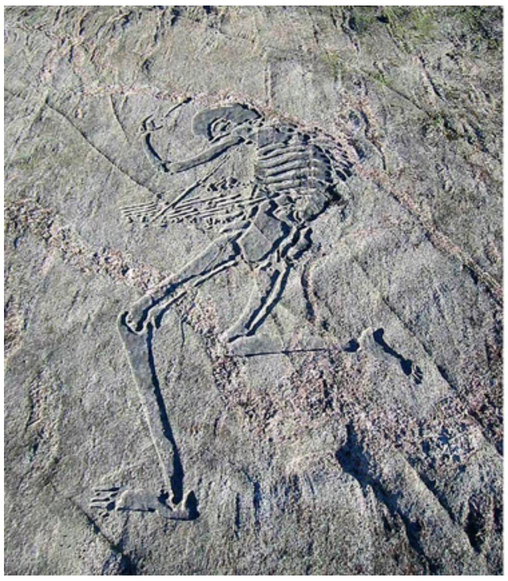


**Tim Whiten, *Danse*, détail du joueur de tambour, 1998-2000**
**Pierre gravée au jet de sable, grandeur nature**
**Tree Museum, Gravenhurst, Ontario**

# TIM WHITEN

## **Sa vie et son œuvre** par Carolyn Bell Farrell

Entre 1998 et 2000, Whiten produit une œuvre spécifique au site pour le Tree Museum, un vaste parc d'art situé près de Gravenhurst, en Ontario. Fondé en 1997 par l'artiste EJ Lightman (né en 1952), ancien élève de Whiten, le Tree Museum présente des installations d'artistes du Canada et d'ailleurs conçues in situ à partir de matériaux provenant de ce lieu[1]. Pour créer *Danse*, l'artiste a gravé une image au jet de sable directement sur la surface exposée du Bouclier canadien. Il s'agit de la seule œuvre en plein air permanente réalisée par Whiten à ce jour.





GAUCHE : Tim Whiten, *Danse*, détail du joueur de xylophone, 1998-2000, pierre gravée au jet de sable, grandeur nature, Tree Museum, Gravenhurst, Ontario. DROITE : Hans Holbein le Jeune, *La vieille femme*, tirée de la série La danse macabre, v.1526, publiée en 1538, gravure sur bois sur papier, 6,4 x 4,9 cm, The Metropolitan Museum of Art, New York.

L'iconographie de *Danse* reprend les motifs familiers de l'artiste : la rose et le crâne. La rose évoque les notions d'accomplissement spirituel, de perfection, d'achèvement et de passage de l'existence mortelle à la vie éternelle. Ici, douze roses sont disposées en deux constellations. La composition comprend également quatre figures squelettiques plus grandes que nature. Chacune joue d'un instrument de musique différent : un tambour, une trompette, une cornemuse et un xylophone. Les figures de Whiten sont inspirées d'une série de gravures sur bois miniatures réalisée par Hans Holbein le Jeune (1497/1498-1543) et intitulée La danse macabre, v.1526. Dans chaque gravure, comme dans *La vieille femme*, v.1526, la Mort prend la forme d'un squelette qui happe indistinctement les âmes de différents milieux, tout à la fois riches et pauvres, pieux et irrévérencieux.

Gravir la pente de ce territoire rocheux permet de découvrir peu à peu les squelettes de Whiten, chacun d'entre eux invitant à passer au suivant. Habilement articulés, leurs gestes jubilatoires sont animés par le jeu changeant de l'ombre et de la lumière sur les surfaces gravées, ainsi que par les veines entrecroisées du granit qui reproduisent leurs silhouettes.

Intégrant ces conditions élémentaires, les marques de Whiten sur le paysage rappellent les pratiques spirituelles vieilles de plusieurs milliers d'années, évoquant les rituels qui sous-tendent la réalisation des pétroglyphes[2]. Elles rappellent également les formes fossilisées encastrées dans la surface de la terre, ponctuées par les mousses et les lichens maintenant nichés dans leurs crevasses. Ici, nous incarnons l'expérience du temps. La nature transitoire de la vie humaine est renforcée par la brièveté de la musique, symbolisée par les instruments portés par les squelettes de Whiten et associés à l'image d'un sablier. Cette temporalité s'oppose à la permanence du bouclier et aux mouvements imperceptibles du temps géologique. La configuration céleste des roses creusées au jet de sable dans la pierre souligne le cycle des saisons

ainsi que les origines de la vie, nous rappelant que nous sommes, nous aussi, fait·es de « poussière d'étoiles ».

*Danse* est composée uniquement de roches précambriennes, l'ancien noyau géologique de l'Amérique du Nord. La pierre symbolise la survie, l'immortalité; en tant qu'« os de la terre, les roches restent à la fois l'hôte et le témoin des processus infinis de régénération[3] ». Elles deviennent l'incarnation vivante des couches de conscience, des éléments vibratoires qui nous renvoient perpétuellement à un état d'être primordial, ce « il était une fois[4] ».

## **ÉLYSÉE** 2008



**Tim Whiten, *Elysium* (*Élysée*), 2008**
**Installation en techniques mixtes avec crânes humains, yeux de verre, gomme à mâcher, talc, colle blanche, graphite, branches de lilas, éléments de parapluie et de canne, tapis usagé, cadre métallique, roulettes en caoutchouc, bois, miroir en plastique, pots en émail gravés, 304,8 x 259,1 x 259,1 cm**
**Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto**

*Élysée* combine des éléments de trois œuvres antérieures de Whiten : les pièces de la série Descendants of Parsifal (Descendants de Parsifal), 1986, composées de huit crânes humains enveloppés; l'œuvre *Magisterium Pardesh* (*Magistère Pardesh*), 1993, qui comprend sept bâtons de marche et trois boîtes magiques couvertes; et *Temno IV*, 1995, construite à partir de tapis empilés jusqu'à la hauteur appropriée pour prier. Commandée par le Musée des beaux-arts de l'Ontario (MBAO) pour l'exposition *Transformation AGO* de 2008, *Élysée* vise à créer une convergence entre les œuvres contemporaines, européennes, modernes, africaines et d'autres cultures diverses exposées au musée. « [I]l s'agit d'une combinaison d'éléments qui créent une relation d'énergie entre le passé et le présent, entre les interprétations historiques et modernes, entre les notions mythiques et contemporaines de la vie », précise l'artiste[1]. C'est la seule commande jamais acceptée par Whiten.





GAUCHE : Tim Whiten, *Magisterium Pardesh* (*Magistère Pardesh*), 1993, bois, tissu, miroir, 229,2 x 304,8 x 152,4 cm, avec l'aimable autorisation de l'artiste et de la Olga Korper Gallery, Toronto. DROITE : Tim Whiten, *Temno IV*, 1995, tapis, 40,6 x 190,5 x 70 cm, avec l'aimable autorisation de l'artiste et de la Olga Korper Gallery, Toronto.

La série Descendants de Parsifal porte le nom de Parsifal (ou Perceval), qui est un chevalier de la Table ronde de la légende arthurienne doublé d'un innocent chercheur de vérité en quête du Saint Graal. Le Graal lui-même, conçu comme une coupe, un plat ou une pierre ayant le pouvoir de conférer la jeunesse et la subsistance éternelles, est sous la garde du Roi pêcheur blessé. Parsifal guérit le Roi pêcheur en posant la question suivante : « À qui sert le Graal? » Symbole de la grâce et de l'union mystique avec Dieu, le Graal est également considéré comme la coupe utilisée par le Christ lors de la Cène.

Dans *Élysée*, sept crânes humains provenant de cette première série sont recouverts de mélanges de talc, de colle, de gomme à mâcher, de verre et de graphite. Whiten a appliqué des couches de ces matériaux sur les crânes, comme de la peau, et a ajouté des yeux de verre[2]. Symbolisant notre lien ancestral avec le héros arthurien Parsifal, les crânes sont accrochés au mur à la hauteur des yeux, entre six grands bâtons en bois blanchis à la main et adossés au mur.

Le corps de chaque bâton a été sculpté dans un jeune lilas provenant d'un bosquet situé à proximité de l'atelier de l'artiste. Les fleurs printanières symbolisent le renouveau, tandis que le duramen conserve la teinte de sa fleur. Passant de l'arbre au dispositif d'aide à la mobilité, chaque bâton est couronné d'une poignée façonnée à partir d'un parapluie ou d'une canne. Pour l'artiste, « les arbres sont les sentinelles qui gardent les portails d'un autre monde; ils protègent notre planète et fournissent les ressources de base nécessaires à la subsistance et au développement futur […] les arbres sont les signes immuables de notre lien à quelque chose qui nous dépasse; des gardiens, des protecteurs, des ressources pour tous nos besoins[3] ».

L'autel placé devant le mur est constitué de tapis empilés, prolongés de part et d'autre par une table en bois. Un miroir incurvé vertical est posé sur chaque table. Une marmite en émail est encastrée dans chaque table et sert de réceptacle aux offrandes. Le fond de l'un des pots est gravé à l'intérieur d'un seul mot, « vapour [vapeur] »; soulever le couvercle du second pot permet de faire apparaître le mot « desire [désir] ».

Dans la mythologie grecque, Homère décrit l'Élysée comme un paradis pour les héros auxquels les dieux ont conféré l'immortalité. À ce titre, l'œuvre *Élysée* est considérée comme le lieu béni de la vie après la mort. Elle représente le voyage spirituel entrepris dans la quête de la vérité, qui commence en voyant chaque instant de la vie à l'horizon de la mort.

## **CHANCEUX, CHANCEUX, CHANCEUX** 2010



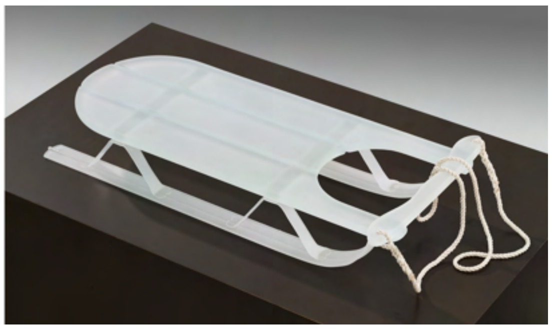
**Tim Whiten, *Lucky, Lucky, Lucky* (*Chanceux, chanceux, chanceux*), 2010**
**Verre décapé au jet de sable à la main, 58,4 x 109,2 x 33 cm**
**Art Gallery of Hamilton**

Après ses premières explorations avec le verre en 1983, Whiten produit un nombre important d'œuvres à l'aide de ce matériau, attiré par sa capacité à emprunter des formes, des couleurs et des états divers, ainsi qu'à transmettre la lumière. *Chanceux, chanceux, chanceux* ressemble à un cheval à bascule pour enfants et fait partie d'une série d'objets grandeur nature moulés en verre qui rappellent des jouets d'enfants, dont le tricycle en verre dans *After Ethan's Wheels* (*Après les roues d'Ethan*), 2010, et le traîneau en verre dans *Travel Stik* (*Bâton de voyage*), 2012. Dans ces œuvres, l'artiste souligne le pouvoir du jeu qui nous transporte dans d'autres univers en faisant appel à notre imagination.

Whiten révèle que la source d'inspiration de *Chanceux, chanceux, chanceux* est la nouvelle intitulée « Le cheval ensorcelé » de D. H. Lawrence. Dans cet écrit de 1926, Paul, un enfant clairvoyant aux grands yeux bleus étranges habités d'une « flamme froide », est capable de prédire les vainqueurs des courses, en montant sur un cheval à bascule en bois. Se bercer est un mouvement archétypal : le bercement d'un berceau ou d'une chaise – d'avant en arrière, de manière active et passive, qui entre et ressort – exprime les gestes de la respiration et du rituel. Dans le récit de Lawrence, le mouvement de bascule du

cheval-jouet permet à l'enfant d'entrer dans une autre dimension où il arrive à prédire quels chevaux gagneront les courses. Il gagne ainsi de l'argent pour soutenir les ambitions sociales de sa mère. Par ces mouvements rythmiques répétitifs, il se transforme lui-même et finit par succomber à l'épuisement en montant sur le cheval à bascule, victime de sa quête de richesse.





GAUCHE : Tim Whiten, *After Ethan's Wheels* (*Après les roues d'Ethan*), 2010, verre cristallin fabriqué à la main, laiton, 50,8 x 53,3 x 66 cm, avec l'aimable autorisation de l'artiste et de la Olga Korper Gallery, Toronto. DROITE : Tim Whiten, *Travel Stik* (*Bâton de voyage*), 2012, verre cristallin fabriqué à la main, cordon en acrylique et en rayonne, 15,24 x 38,1 x 81,91 cm, avec l'aimable autorisation de l'artiste et de la Olga Korper Gallery, Toronto.

*Chanceux, chanceux, chanceux* est une œuvre porteuse de symbolisme. Pour illustrer un passage rapide, le cheval est souvent conçu comme un véhicule corporel, tandis que la personne qui le monte représente l'esprit; dans d'autres traditions, ces rôles sont inversés[1]. Le cheval à bascule de Whiten est fabriqué en verre bleu, une couleur associée à la vérité, à l'intelligence et à la révélation. Ici, le verre bleu rappelle les yeux de l'enfant et la vision. Le verre lui-même est un véhicule de transmission qui laisse passer la lumière. Transformé par le feu, c'est un matériau capable de se présenter sous différents états. Le cheval à bascule en verre bleu de Whiten prive ce « jouet » de son application pratique et lui confère des propriétés magiques – dans ce contexte, les pouvoirs divinatoires de Paul. En tant que symbole, l'enfant incarne la potentialité et l'innocence. Il souligne également la transformation de l'individu, qui renaît dans la perfection[2]. « Les enfants qui peuvent imaginer sont la clé de la conscience », fait remarquer l'artiste[3].

## **APRÈS PHAÉTON** 2013



**Tim Whiten, *After Phaeton* (*Après Phaéton*), 2013**
**Verre en cristal décapé au jet de sable fabriqué à la main, verre ionisé et accessoires en laiton, 167,6 x 243,8 x 58,4 cm**
**Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto**

Pour Whiten, le verre n'est pas qu'un matériau pour la création de sculpture, c'est une matière transcendantale, capable de transmettre la lumière à des degrés divers, comme pour faciliter le passage entre deux mondes. Le char lumineux à deux roues imaginé par l'artiste, *Après Phaéton*, est construit en verre décapé au jet de sable et orné d'accessoires en laiton. Whiten a réduit la taille du char à deux reprises avant d'arriver à une solution permettant au poids du chariot d'être supporté par l'essieu tout en garantissant que le véhicule reste à l'échelle humaine. Un disque élancé fixé au sommet représente le soleil. Coincées entre des couches de verre cristallin, les couleurs du disque – orange, vert, violet, bleu – apparaissent et disparaissent en fonction de la lumière et de la perspective de la personne qui l'observe, ce qui coïncide avec notre perception du soleil. Des motifs décoratifs d'ailes embellissent la surface du

char, donnant une impression de mouvement. Une rose caractéristique apparaît au cœur des roues, juste en dessous du soleil.





GAUCHE : Tim Whiten, *After Phaeton* (*Après Phaéton*), détail, 2013, verre en cristal décapé au jet de sable fabriqué à la main, verre ionisé et accessoires en laiton, 167,6 x 243,8 x 58,4 cm, Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto. DROITE : Tim Whiten, *After Phaeton* (*Après Phaéton*), détail, 2013, verre en cristal décapé au jet de sable fabriqué à la main, verre ionisé et accessoires en laiton, 167,6 x 243,8 x 58,4 cm, Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto.

Dans la mythologie grecque, Phaéton (ou Phaéthon) est le fils d'Hélios, dieu du soleil, et d'une nymphe/femme qui s'appellerait Clymène; en soi, il est à moitié mortel et à moitié divin[1]. Selon les livres I et II des *Métamorphoses* d'Ovide, le jeune Phaéton, désireux de prouver sa paternité divine, demande à conduire le char du Soleil de son père à travers les cieux pendant une seule journée. Hélios finit par céder, mais Phaéton est incapable de diriger les coursiers immortels et perd le contrôle du char. S'approchant trop près de la terre, il la brûle. Pour éviter tout dommage supplémentaire, Zeus lance la foudre sur Phaéton et le tue.

Les sujets mythologiques grecs et romains sont courants dans la peinture de la Renaissance, comme l'illustre *La chute de Phaéton*, v.1604/1605, de Peter Paul Rubens (1577-1640)[2]. Se détachant du canon de l'histoire de l'art occidental, l'interprétation de Whiten révèle un char vide; en l'absence de représentation figurative, la personne spectatrice est impliquée, comme si elle était un personnage du récit[3]. Dans ce mythe grec classique, le fils d'Hélios n'est pas prêt à conduire le char de son père; comme Paul, le jeune garçon de l'histoire de D. H. Lawrence qui a inspiré *Lucky, Lucky, Lucky* (*Chanceux, chanceux, chanceux*), 2010, Phaéton n'est pas en mesure de maîtriser les forces magiques qui l'entourent. À l'instar de *Clycieun*, 1991, l'unicycle simplifié de Whiten, *Après Phaéton* souligne notre ambition aveugle d'atteindre un ordre supérieur, sans faire la préparation nécessaire et consentir au sacrifice que ce voyage vers l'illumination implique[4].

## **CHERCHER ATTEINDRE LIBÉRER** 2020



**Tim Whiten, *Search Reach Release* (*Chercher atteindre libérer*), 2020**
**Verre recyclé broyé, bois, œil de verre, 15,2 x 88,9 x 119,4 cm**
**Avec l'aimable autorisation de l'artiste et de la Olga Korper Gallery, Toronto**

Les explorations artistiques de Whiten avec le verre comme matériau de création ont abouti à un ensemble d'œuvres exécutées en verre pilé coloré, notamment *Arisearose* (*Surgit une rose*), 2018, *Respite* (*Répit*), 2019, *Ground Rules* (*Règles fondamentales*), 2023 – présentées pour la première fois dans le cadre de l'exposition *Elemental: Fire* (Élémentaire : Feu), 2023 –, ainsi que *Court* (*Cour*), 2023 – créée pour une exposition au Musée des beaux-arts du Canada, à Ottawa. *Chercher, atteindre, libérer* fait partie de cette série.

Tapis de prière composé de tessons de verre recyclés, *Chercher atteindre libérer* révèle un motif représentant l'arbre de vie – une image archétypale à laquelle Whiten fait allusion dans d'autres œuvres, notamment dans la série Magic Gestures: Lites and Incantations (Gestes magiques : lumières et incantations), 1981 – qui descend du ciel, muni d'ailes blanches. Une rose bleue d'un autre monde apparaît à ses racines, avec un « œil qui voit tout » surplombé de nuages blancs. Le verre coloré est difficile à obtenir, en particulier le verre bleu cobalt. Pour cette œuvre, Whiten a acheté des objets en verre sur eBay et auprès de fournisseurs de restaurants, les a brisés, puis a appliqué un gel acrylique épais pour lier les éclats.

La tradition d'utilisation du verre bleu cobalt, transmise de génération en génération, vient du royaume de Kongo, où l'on continue d'extraire le cobalt. Dans la diaspora africaine, surtout dans le sud des États-Unis, la population afro-américaine accrochait des bouteilles de verre bleu cobalt aux arbres, la tête en bas, pour attirer et capturer les mauvais esprits[1]. Des perles de verre, des bouteilles et des tessons de poterie bleus, entre autres objets nécessaires à la vie future, ont également été trouvés sur des tombes d'esclaves[2].





GAUCHE : Tim Whiten, *Respite* (*Répit*), 2019, verre recyclé broyé, bois, gel médium, Aqua-Resin, peinture acrylique, 25,4 x 76,2 x 30,5 cm, avec l'aimable autorisation de l'artiste et de la Olga Korper Gallery, Toronto. DROITE : Tim Whiten, *Arisearose* (*Surgit une rose*), 2018, verre cristallin fabriqué à la main, verre recyclé broyé, gel médium, Aqua-Resin, peinture acrylique, métal, 138,4 x 73,7 x 78,7 cm, Musée d'art McMaster, Hamilton.

Le verre infusé au cobalt est associé à des propriétés curatives : il conserve l'essence de son contenu et le garde pur. Avec le temps, le contenu placé à l'intérieur se renforce également[3]. Il était souvent utilisé pour l'entreposage de produits pharmaceutiques et de parfums, ce que Whiten savait pour avoir travaillé pour un pharmacien lorsqu'il était adolescent. Par exemple, Soir de Paris, un parfum floral pour femmes de Bourjois, lancé en 1928, était vendu dans un flacon de verre bleu caractéristique.

Le tapis que constitue *Chercher atteindre libérer* fait référence à la fabrication des textiles et aux gestes rythmiques du tissage. Symboliquement, la chaîne, le fil vertical d'un métier à tisser, est le plan vertical de l'existence; c'est l'essence immuable et inchangée de toutes choses, comparable à la lumière du soleil. En contraste, la trame, le fil horizontal, est le plan horizontal; c'est la sphère contingente, temporelle, humaine et elle symbolise la lumière réfléchie de la lune. La croix transversale représente l'union des contraires.

Les tapis sont également dotés de propriétés magiques dans diverses cultures : le prince Hussein possède un tapis volant dans *Les mille et une nuits*; Salomon en a un dans l'Ancien Testament. Ils sont censés faciliter le transport instantané des personnes vers une autre destination, y compris le paradis. *Chercher atteindre libérer* est un tapis de prière; ses courbes ondulantes suggèrent le mouvement et évoquent la prière comme une technologie spirituelle qui nous aide à passer dans une autre dimension[4].

La présence du tapis de prière évoque un acte de supplication, un geste courant dans d'autres œuvres de Whiten. *Ram* (*Bélier*), 1987, se compose d'un long poteau sur roues qui soutient un crâne humain. Un minuscule miroir est placé dans l'ouverture à l'avant du bélier. Pour regarder à l'intérieur et voir un reflet, il faut s'agenouiller dans une position d'humilité. Comme *Bélier*, *Chercher atteindre libérer* souligne les conditions de la transformation. Le fait de s'agenouiller sur du verre pilé évoque non seulement un acte de supplication, mais aussi la douleur et le sacrifice nécessaires pour atteindre la révélation.



# QUESTIONS ESSENTIELLES

Depuis cinquante ans, Tim Whiten cherche à bien comprendre la condition humaine de même que le potentiel de transformation de l'humanité. Nourri par une vaste gamme d'influences allant de l'abstraction moderniste européenne à son héritage centrafricain, il produit des images, des objets et des performances rituelles puissantes et énigmatiques, qui stimulent l'imagination. L'engagement remarquable de Whiten envers l'enseignement, l'encouragement de la relève artistique et le soutien de diverses pratiques créatives lui a valu une très grande reconnaissance de la part de la société canadienne.

**DES INFLUENCES ARTISTIQUES VARIÉES**



Tim Whiten, *Horus Negotiating the Waters* (*Horus négociant les eaux*), détail, 2017, textiles, crâne humain recouvert de cuir, 25,4 x 162,6 x 45,7 cm, avec l'aimable autorisation de l'artiste et de la Olga Korper Gallery, Toronto.

Whiten a développé une pratique artistique rigoureuse consacrée à l'exploration de la relation entre les réalités psychique et physique. Des objets banals – des chaises, des cannes, des parapluies, des outils, des jouets – apparaissent dans ses œuvres en techniques mixtes, qui évoquent des expériences du quotidien. Les objets, modifiés et dont la vie est prolongée, représentent le potentiel humain et les états d'âme. De nombreuses œuvres, dont celles de la série Descendants of Parsifal (Descendants de Parsifal), 1986, *Canticle for Adrienne* (*Cantique pour Adrienne*), 1989, et *Horus Negotiating the Waters* (*Horus négociant les eaux*), 2017, contiennent des matériaux évocateurs, des symboles rituels et des vestiges de la force vitale – crânes humains, os, dents, cheveux – qui suscitent une réaction viscérale chez le public et une confrontation avec la mortalité. Le crâne et la rose constituent des images durables dans la pratique de l'artiste, leurs propriétés symboliques et leurs associations représentant la vie, la mort et la renaissance. Le crâne, en particulier, évoque l'essence de ce qui survit et incarne ainsi notre héritage ancestral.

Dans d'autres œuvres, telles que *Victor* (*Vainqueur*), 1993, *Vault* (*Voûte*), 1993, et *Snare* (*Piège*), 1996, Whiten recourt à des miroirs et du verre pour créer des situations expérientielles permettant une introspection et une conscience de soi accrues. De cette manière, l'artiste génère une dialectique entre la présence et l'absence, la dissimulation et la révélation. Par ces gestes introspectifs, il invite le public à participer activement à ces œuvres. Simultanément, ses objets culturels agissent comme un vestige, la preuve permanente de son cheminement personnel vers l'illumination spirituelle.



Tim Whiten, *Vault* (*Voûte*), vue de l'intérieur, 1991-1993, bois et miroir, 198,1 x 243,8 x 182,9 cm, Art Windsor-Essex.

Les débuts de Whiten reflètent les influences de l'abstraction moderniste européenne. L'artiste explore la spiritualité dans l'art, comme Constantin Brâncuși (1876-1957), Vassily Kandinsky (1866-1944) et Mark Rothko (1903-1970), parmi d'autres. Plutôt que de produire des objets discrets destinés à une contemplation esthétique, Whiten crée des œuvres en techniques mixtes énigmatiques qui provoquent la curiosité et invitent les gens à approfondir leur réflexion. Marcel Duchamp (1887-1968), qui utilise également des stratégies d'inversion, de renversement et d'introspection dans ses œuvres, demeure une influence formative pour Whiten. Par exemple, les éléments réorganisés de *Roue de bicyclette* de Duchamp, 1913-1917, peuvent être comparés à l'unicycle simplifié de Whiten, *Clycieun*, 1991. Comme dans les ready-mades de Duchamp, la remise en scène de l'ordinaire par Whiten ébranle les définitions conventionnelles de l'objet d'art. Ce dernier modifie cependant ses objets familiers pour refléter la condition humaine.

Dans sa pratique, Whiten partage les préoccupations de ses collègues postminimalistes et des mouvements artistiques similaires des années 1970. Ses installations extérieures spécifiques au site, dont *Morada*, 1977, et *Danse*, 1998-2000, peuvent être comparées aux œuvres de land art ou de « earthworks » d'artistes comme Robert Smithson (1938-1973), Walter de Maria (1935-2013) et Nancy Holt (1938-2014). Pensons en particulier à des œuvres qui intègrent les éléments pérennes d'un environnement changeant, notamment *Spiral Jetty* (*Jetée en spirale*), 1970, une spirale de 457 mètres de long construite par Smithson avec de la boue, des cristaux de sel et des roches de basalte sur la rive nord-est du Grand Lac Salé dans l'Utah.

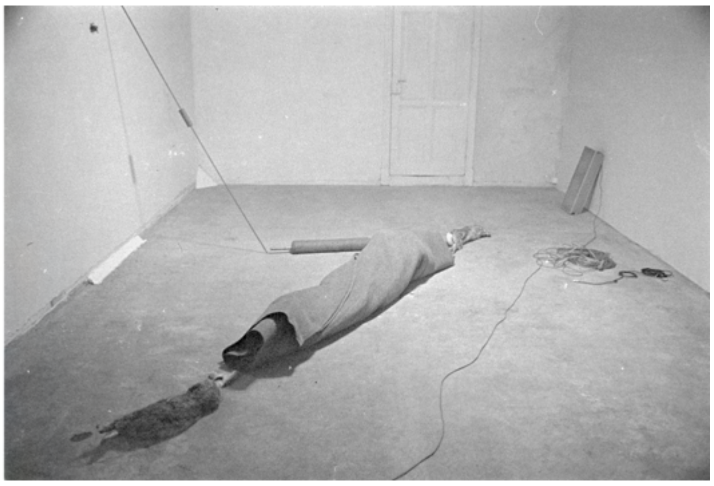


Robert Smithson, *Spiral Jetty* (*Jetée en spirale*), 1970, Rozel Point, Grand Lac Salé, Utah, land art avec boue, cristaux de sel précipités, roches, eau, 457,2 m de long x 4,6 m de largeur, Dia Art Foundation. © Holt/Smithson Foundation et la Dia Art Foundation/Avec l'autorisation de la Artists Rights Society (ARS), NY/CARCC Ottawa 2024.

Les matériaux humbles et éphémères privilégiés pour contester les notions d'héroïsme, de monumental et de permanence par les artistes italiens de l'Arte Povera – notamment Mario Merz (1925-2003), Giuseppe Penone (né en 1947) et Jannis Kounellis (1936-2017) – sont parents des œuvres de Whiten. C'est particulièrement évident dans sa série Enigmata (Énigmes), 1994-2002, qui rend compte des vestiges de la vie humaine à travers des draps d'hôpital tachés de café. En outre, Whiten aborde dans ses dessins – par exemple dans sa série Magic Gestures: Lites and Incantation (Gestes magiques : lumières et incantations), 1981 – les thèmes de la répétition et de la progression, qui caractérisent les œuvres fondées sur le processus d'artistes comme Eva Hesse (1936-1970), particulièrement connue pour ses œuvres sur papier ainsi que ses sculptures composées de latex industriel.

De la même manière que les artistes Marina Abramović (née en 1946) et Joseph Beuys (1921-1986), l'approche de Whiten en matière de création artistique est essentiellement axée sur la performance. Les premières performances de Beuys au sein du mouvement Fluxus donnent naissance à une pratique artistique qui transcende les catégorisations traditionnelles et les cadres institutionnels par l'intégration de l'art dans le domaine du quotidien. Dans ses dernières performances solo, Beuys adopte une sorte de rôle chamanique, utilisant des matériaux tels que le miel, la feuille d'or, le fer, le cuivre et le feutre pour leurs propriétés symboliques pour faciliter le passage entre différents états physiques et spirituels. Dans l'œuvre *The Chief–Fluxus Chant* (*Le chef – chant de Fluxus*), présentée pour la première fois à Copenhague entre 1963 et 1964, il s'enveloppe dans une grande couverture en feutre. Il reste dans cette position pendant neuf heures, tandis que sa respiration et d'autres sons étouffés, captés par un microphone placé sous la lourde couverture, sont amplifiés et retentissent dans la pièce – une performance physiquement exigeante à l'instar de *Metamorphosis* (*Métamorphose*), 1978-1989, de Whiten.





GAUCHE : Tim Whiten, *Metamorphosis [Stage I]* (*Métamorphose [Étape I]*), 1978, documentation sur le processus rituel, étape 1.21, tirage sur papier Canson Baryta photographique 310, 45,7 x 61 cm, Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto. DROITE : Joseph Beuys, *The Chief-Fluxus Chant* (*Le chef – chant de Fluxus*), 1963-1964, performance, Galerie René Block, Berlin. © Succession Joseph Beuys/Bild-Kunst, Bonn/CARCC Ottawa 2024.

Au cours des années 1960 et 1970, des artistes comme Chris Burden (1946-2015), Judy Chicago (née en 1939) et Barbara Kruger (née en 1945) s'engagent politiquement sous l'influence de la guerre du Vietnam (1955-1975), du mouvement des droits civiques, de la montée du féminisme et de la lutte pour les droits des personnes homosexuelles, contribuant ainsi au développement de recherches plus subjectives et socialement conscientes. Issues de souvenirs profondément personnels, certaines œuvres de Whiten évoquent son enfance marquée par le racisme, l'austérité et l'autosuffisance, ainsi que son service militaire au Vietnam. Pourtant, ses inspirations proviennent en grande partie de l'extérieur des systèmes de pensée et des conventions de l'histoire de l'art occidentaux, de même que des discours sur les structures sociales actuelles.

L'héritage africain de Whiten et les rituels qui lui ont été transmis par ses parents nourrissent sa vision artistique de la diaspora africaine, comme en témoignent le dessin *His Presence Has Always Been Known to Me* (*Sa présence m'a toujours été familière*), 1988, et l'installation *Elysium* (*Élysée*), 2008. S'appuyant sur ses racines ancestrales, il puise dans un éventail de sources culturelles et spirituelles, embrassant les archétypes jungiens, l'alchimie, les mythes classiques, la littérature, les paraboles et les légendes historiques, qui inspirent des œuvres telles que *Siege Perilous* (*Siège périlleux*), 1988, *Lucky, Lucky, Lucky* (*Chanceux, chanceux, chanceux*), 2010, et *After Phaeton* (*Après Phaéton*), 2013. Sa compréhension approfondie du christianisme, du soufisme, du bouddhisme zen et de la kabbale imprègne son œuvre, tout comme son intérêt pour la psychologie, la phénoménologie, le structuralisme, la sémiotique et la pensée de Platon.



Zuihō-in, sous-temple historique du Daitoku-ji, Kyoto, 2008, photographie d'Olivier Lejade.

Les impressions glanées lors de ses voyages à l'étranger pour comprendre l'importance historique des différentes cultures s'inscrivent dans sa démarche artistique. Par exemple, au Japon en 1981, Whiten étudie le bouddhisme zen à Zuihō-in, un sous-temple historique du Daitoku-ji, un monastère zen à Kyoto. Il est alors exposé aux arts du thé et de l'arrangement floral, ainsi qu'à la respiration. Influencées par son étude du mysticisme et de la philosophie, ses pratiques créatives et spirituelles s'entremêlent, reflétant des questions intemporelles sur l'existence humaine et la conscience.



Tim Whiten, *Hallelujah [II]* (*Alléluia [II]*), 2015, verre cristallin fabriqué à la main, branches de lilas, accessoires en laiton, 152,4 x 213,4 x 48,3 cm, Musée d’art McMaster, Hamilton.

**L'ART ET LE RITUEL**

À travers sa pratique artistique, Whiten plonge dans les anciennes formes de conscience, cherchant à comprendre le langage sacré du monde et à découvrir les évocations latentes des enseignements et des souvenirs ancestraux. Dans cette approche, il reprend les idées de Robert Smithson exprimées dans un texte de 1968 intitulé « A Sedimentation of the Mind: Earth Projects » : « Dans ce fleuve temporel flottent les vestiges de l'histoire de l'art. Pourtant, "le présent" ne peut supporter les cultures européennes, ni même les civilisations archaïques ou primitives. Il doit plutôt explorer l'esprit pré et post-historique; il doit aller dans les lieux où les futurs lointains rencontrent les passés lointains[1]. »




GAUCHE : Tim Whiten, *Kanopi* (*Auvent*), 2008, verre artisanal et verre soufflé, laiton, 91,4 x 135,9 cm de diamètre, avec l'aimable autorisation de l'artiste et de la Olga Korper Gallery, Toronto. DROITE : Leo Touchet, *Jazz Funeral, New Orleans, Louisiana, No. 4* (*Funérailles de jazz, Nouvelle-Orléans, Louisiane, nº 4*), 1969, épreuve à la gélatine argentique.

Refusant le terme d'« œuvre d'art » pour décrire son travail, Whiten lui préfère celui d'« objet culturel », qui évoque à la fois ses associations historiques et son héritage rituel. Le conservateur David Liss précise : « Tim crée des images et des objets intemporels qui, par leur présence et leurs récits incarnés, activent des énergies qui se répercutent le long d'un continuum. Les connotations anciennes se répercutent sur le présent et l'avenir. Ses images sont des constellations qui relient les domaines physique, terrestre et céleste définissant l'esprit humain[2]. »

S'efforçant de réveiller l'imagination mythique, Whiten ravive ces anciens souvenirs par des gestes rituels de répétition, de restauration et de renouvellement. Il participe ainsi à ce que l'artiste et pédagogue des États-Unis Suzi Gablik (1934-2022) décrit comme une « remythification de la conscience à travers l'art et le rituel[3] ». Dans *The Reenchantment of Art* (1995), Gablik fait remarquer ce qui suit : « L'une des particularités de notre monde occidental est que nous sommes en train de perdre l'aspect divin de la vie, du pouvoir de l'imagination, du mythe, du rêve et de la vision. La structure particulière de la conscience moderne, axée sur un ego rationalisant, abstrayant et contrôlant, détermine le monde dans lequel nous vivons et la manière dont nous le percevons et le comprenons; dépourvu du sens magique de la perception, nous ne vivons pas dans un monde magique. Nous n'avons plus la capacité de changer d'état d'esprit et donc de percevoir d'autres réalités, de passer d'un monde à l'autre, comme le faisaient les anciens chamans[4]. » Par ses actions rituelles, dont témoignent les performances *Metamorphosis* (*Métamorphose*), 1978-1989, et *Matrix* (*Matrice*), 1982, Whiten s'efforce de réintégrer l'art dans le mythique en tant que présence temporelle. Il contribue ainsi à façonner une mythologie vivante.



Tim Whiten, avec Julie Freeman, *Post Trigon III*, 1983, installation rituelle et performance avec des crânes humains, Hart House, Université de Toronto.

L'art trouve son origine dans le rituel. Dans son essai fondamental de 1935, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, l'historien de l'art Walter Benjamin (1892-1940) écrit : « On sait que les plus anciennes œuvres d'art naquirent au service d'un rituel, magique d'abord, puis religieux. Or, c'est un fait de la plus haute importance que ce mode d'existence de l'œuvre d'art, lié à l'aura, ne se dissocie jamais absolument de sa fonction rituelle. En d'autres termes, la valeur unique de l'œuvre d'art "authentique" se fonde sur ce rituel qui fut sa valeur d'usage originelle et première[5]. » Whiten cherche à rétablir cette finalité, cette « valeur d'usage » de l'art dans la société contemporaine de même que la fonction d'intermédiaire symbolique de l'art. Ses objets culturels peuvent être considérés comme des produits dérivés du rituel. Traces matérielles de sa quête personnelle de sens, ces œuvres de performance incarnent des gestes qui peuvent être reproduits par le public.

Whiten est déterminé à favoriser les facultés intuitives de perception chez les personnes spectatrices, « en [les] invitant à vivre des expériences et en [les] encourageant à "sentir" plutôt qu'à "lire[6]" ». Plutôt que de produire des œuvres d'art autonomes destinées à la contemplation esthétique, il crée des objets culturels qui accrochent le public – comme en témoigne *Courting the Caliph's Daughter* (*Courtiser la fille du calife*), 1993, avec sa table de billard à miroir bordée de cheveux humains et son troublant rapport au jeu. L'aura puissante que dégagent ses œuvres, leur profonde présence psychologique, leur

matérialité et leurs propriétés symboliques sont autant d'invitations à la découverte de soi. Réfutant l'émancipation de l'objet d'art contemporain face au rituel, Whiten crée des conditions dynamiques pour remettre en scène des moments de transformation.



Tim Whiten, *One, One, One* (*Un, un, un*), 2005, troisième édition, verre moulé, roulé et sablé, 157,5 x 20,3 x 7,6 cm, Canadian Clay & Glass Gallery, Waterloo.

Dans son essai de 1974 intitulé « The Artist as Shaman », l'historien de l'art américain Jack Burnham (1931-2019) décrit le rôle curatif de l'artiste en tant que chaman, qui consiste à « éloigner les gens des objets de substitution et à les ramener vers les souvenirs anciens de la vie et de la productivité[7] ». Les contemporain·es de Whiten le qualifient souvent de guérisseur, d'alchimiste et de chaman. L'artiste Francis LeBouthillier (né en 1962) le présente comme « un alchimiste élémentaire qui déploie une compréhension incroyablement sophistiquée de la matérialité, ainsi que sa connaissance astucieuse de la façon dont les objets fonctionnent en tant que signifiants culturels et sociaux[8] ». La marchande d'art Olga Korper, qui représente l'artiste depuis longtemps, fait remarquer que « Tim Whiten est un chaman. Ses balais de verre chassent le mal et les ténèbres des coins de ma vie depuis des années[9] ».

Pour Whiten, l'art est un outil au service d'un objectif culturel et d'une pratique sociale de guérison par l'entremise d'expériences révélatrices. Il déclare : « En tant que race humaine, nous avons perdu le contact avec les préoccupations spirituelles de la vie. Les églises sont moins pleines qu'auparavant. Les gens ne s'impliquent pas dans quelque chose qui les dépasse et se maltraitent les uns les autres. Je pense qu'en fin de compte, la nature de la spiritualité est de reconnaître que la communauté humaine est unique. De plus, le rappeler fait partie de ce que je fais – dire, "Hé, ne laissons pas cela derrière nous; rassemblons-nous et continuons à progresser en tant qu'espèce". J'essaie de donner aux gens cette compréhension d'une manière qu'ils peuvent expérimenter plutôt que comme quelque chose de théorique[10]. »



Vue d'installation de l'exposition *Elemental: Fire* (Élémentaire : feu) à la Galerie d'art de l'Université York, Toronto, 2023, photographie de Toni Hafkenscheid.

**UNE APPROCHE UNIQUE**

Depuis cinquante ans, Whiten présente ses performances rituelles de même que ses œuvres en deux ou trois dimensions dans toute l'Amérique du Nord, en Amérique du Sud et en Asie. Ses premiers projets, tels que *Morada*, 1977, ont attiré l'attention de la critique d'art américaine renommée Lucy Lippard (née en 1937) et du célèbre compositeur américain John Cage (1912-1992). Aujourd'hui, les objets culturels de Whiten font partie des collections du Musée des beaux-arts du Canada, du Musée des beaux-arts de l'Ontario et de la Art Gallery of Hamilton, parmi d'autres.



Tim Whiten, *Court* (*Cour*), 2023, verre recyclé broyé, bois, 16 x 214 cm de diamètre, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa.

Pendant toutes ces années, il a travaillé en dehors des prescriptions linéaires des tendances de l'histoire de l'art occidental. Il a adopté différentes pratiques idéologiques et culturelles en plus de plonger dans ses expériences personnelles et sa lignée familiale, comme le révèle son utilisation de tessons de verre bleu cobalt dans *Search Reach Release* (*Chercher atteindre libérer*), 2020, et *Court* (*Cour*),

2023. Comme l'a écrit l'historien de l'art Robert Farris Thompson (1932-2021) à propos de la pratique de Whiten, « [l]e rituel de la maison natale, combiné à l'esthétique du Japon, à la création de marques et au contrôle de la technologie, désigne un artiste qui est à la fois universaliste et fidèle à sa culture. L'ascendance visuelle triomphe de tout[11] ».

L'impact de la pratique de Whiten est profond. L'artiste afro-canadienne June Clark (née en 1941) en témoigne : « Lorsque je suis en présence de l'œuvre de Tim Whiten, cela éveille une résonance viscérale en moi, comme si mes ancêtres me chuchotaient "sachez-le, connaissez-nous et rappelez-vous". Je ressens le don d'une entité non spécifiée, mais connue qui est tout à fait reconnaissable dans l'œuvre. Je sais également que je suis en présence d'une intuition primaire qui donne naissance à l'imagination créatrice et la nourrit abondamment[12]. »

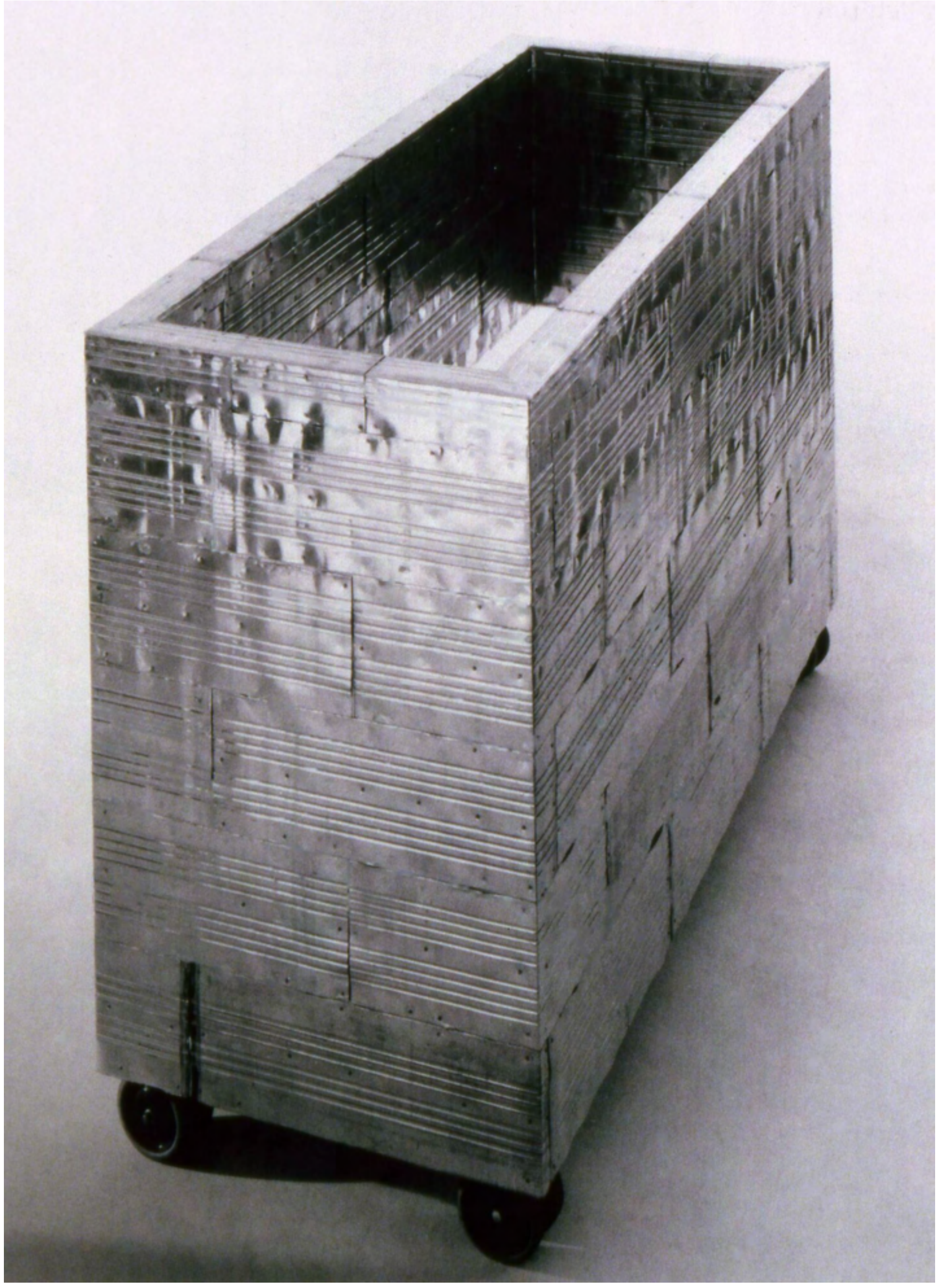
Cependant, les objets culturels de Whiten, tels que *Magic Sticks* (*Bâtons magiques*), 1970, *Hallelujah [II]* (*Alléluia [II]*), 2015, et *Arisearose* (*Surgit une rose*), 2018, ont un pouvoir évocateur, des fondements ésotériques et une spécificité culturelle qui mettent également à l'épreuve tant le public que la critique d'art traditionnelle. Bien que ses œuvres soient exposées dans le monde entier et fassent partie de grandes collections publiques et privées, c'est seulement depuis les dernières années que la pratique de Whiten est largement diffusée, parallèlement à l'appréciation croissante des arts diasporiques et des contributions des artistes noir·es à la culture canadienne. Par exemple, ses œuvres sur papier faisaient partie de l'importante exposition *Tribute: The Art of African Canadians* (Hommage : l'art des Afro-Canadien·nes), présentée par la Art Gallery of Peel à Brampton et la Art Gallery of Mississauga. De grands dessins abstraits de sa série Constellation de 1991 ont ainsi été exposés avec des œuvres des artistes Jim Adams (né en 1943), Hollis Baptiste (né en 1962), Michael Chambers, Grace Channer (née en 1959), June Clark, Neville Clarke (né en 1959), Dorsey James (né en 1945) et Dionne Simpson (née en 1972).





GAUCHE : Tim Whiten, *Magic Sticks* (*Bâtons magiques*), 1970, lanières de cuir sur bois, 89 x 2,5 x 2,5 cm, Art Gallery of Hamilton.
DROITE : Tim Whiten, *Untitled* (*Sans titre*), tirée de la série Constellation, 1991, crayon et graphite sur papier Stonehenge, 127 x 96,5 cm, avec l'aimable autorisation de l'artiste et de la Olga Korper Gallery, Toronto.

Whiten s'est détourné de la production d'œuvres basées sur les tendances et les orthodoxies actuelles tout en échappant au mercantilisme du monde de l'art contemporain. Il a plutôt entrepris un parcours très individualiste. « C'est vraiment un artiste qui pratique au-delà de ces murs, qui n'a aucun intérêt à être le sujet de la conversation, mais qui est tout à fait capable de s'y engager », fait observer l'artiste Sandra Brewster (née en 1973)[13]. Sa consœur Lyn Carter (née en 1954) abonde dans le même sens : « Tim a maintenu sa trajectoire et le monde de l'art s'est laissé convaincre[14]. »



Tim Whiten, *Oasis*, 1989, métal sur bois, miroir, roues de poussette, 101,6 x 152,4 x 58,4 cm, avec l'aimable autorisation de l'artiste et de la Olga Korper Gallery, Toronto.

Ron Shuebrook (né en 1943), artiste et collègue de longue date, note également que Whiten apparaît comme « un créateur rare, d'une grande complexité et d'une grande intégrité, qui semblait motivé par une vision spirituelle et exubérante. Il ne se souciait pas de la séduction dans le monde de l'art et des théories académiques dominantes, souvent prescriptives, de l'époque[15] ». Shuebrook cite l'exemple d'*Oasis*, 1989, une « construction ressemblant à un meuble [qui] illuminait magiquement l'espace environnant avec la lumière réfléchie […] Cet objet ineffable et allégorique me semble être au-delà de toute interprétation absolue, mais il semble pourtant être une incarnation de l'ingéniosité, du sentiment et de l'émerveillement humains[16] ».

**L'HÉRITAGE D'UN PÉDAGOGUE**

En tant qu'artiste et pédagogue, Whiten a façonné l'évolution de la création artistique dans ce pays tout en ouvrant la voie à des artistes aux orientations culturelles, esthétiques et matérielles variées. Whiten a enseigné les arts visuels à l'Université York à Toronto pendant trente-neuf ans, avant de prendre sa retraite en 2007. Il a joué un rôle déterminant dans la création et le développement du département des arts visuels de l'université et en particulier du programme de sculpture, offrant aux étudiant·es une base à la fois pratique et théorique dans un atelier d'arts visuels. Parmi ses anciennes cohortes figurent nombre d'artistes incomparables, dont Sandra Brewster, Lyn Carter, Michael Chambers, June Clark, Michael Davey (né en 1948), Bonnie Devine (née en 1952), Shabnam K. Ghazi (née en 1971), Dorsey James, Shelagh Keeley (née en 1954), Francis LeBouthillier, Laura Moore (née en 1979), Larry Towell (né en 1953) et Frances Thomas (née en 1949).



GAUCHE : Michael Chambers, *Blinders* (*Œillères*), 1994, épreuve à la gélatine argentique, 81 x 71,1 cm. DROITE : June Clark, *Dirge* (*Chant funèbre*), 2003, métal oxydé sur toile, 94 x 160 x 1,8 cm d'un bout à l'autre, Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto.

L'approche pédagogique de Whiten se caractérise par la même rigueur que celle qu'il applique à sa pratique artistique. Plutôt que de présenter des exemples de ses œuvres pour établir une norme de production, il encourage ses élèves à trouver et à exprimer leur propre essence artistique[17]. L'artiste Shabnam K. Ghazi se remémore : « Le premier jour de cours, il nous a posé quelques questions sur la couleur du sol et du mur à l'extérieur de notre salle de classe. Personne ne s'en est souvenu. J'ai réalisé à quel point j'avais été inconsciente de mon environnement. Il nous a ensuite demandé de fermer les yeux et d'inspirer et d'expirer lentement, comme pour méditer. Il a expliqué que le dessin n'est pas seulement le mouvement physique des mains et des outils de dessin sur le papier. Il faut également dessiner avec le corps et l'esprit; pour cela, l'esprit doit être prêt, et la respiration est un véhicule qui permet d'entrer dans son corps[18]. »

Dans les années 1970 et 1980, Whiten est l'un des rares artistes visuel·les de couleur à enseigner au Canada. Il cherche à favoriser le développement de la relève, en particulier des artistes racisé·es et des femmes artistes, dans ce qui est alors en grande partie une arène dominée par les hommes blancs et circonscrite par les pratiques artistiques occidentales définies par les hommes[19]. Lorsque Whiten commence à enseigner à l'Université York, le manuel d'histoire de l'art de référence est *History of Art* de H. W. Janson (1963), dans lequel les créatrices sont remarquablement absentes. En tant qu'artiste noir de premier plan, Whiten devient un modèle important pour les artistes PANDC (personnes autochtones, noires et de couleur) en émergence. Il comble les fossés raciaux, sociaux et culturels en plus de soutenir les pratiques artistiques visuelles qui explorent les l'identité, le rituel, la spiritualité, la critique des traditions historiques de l'art occidental, les processus de pensée ainsi que les stratégies de décolonisation[20].

Son ancienne élève, l'artiste Frances Thomas, écrit : « Dans cette vie, nous avons besoin de trouver des professeur·es qui peuvent nous emmener dans des endroits autrefois inconnus ou imaginés, dans une poursuite hardie de la vérité. L'influence de Tim Whiten? C'est comme essayer d'attraper un éclair dans une bouteille. Toutes les personnes qui s'intéressent sérieusement à l'existence et à la conscience auront croisé Tim et seront tombées sous le charme de son authenticité. Tim nous montre la porosité, le désir sans réserve de se relier à tout ce qui existe, de faire taire les doutes, de s'abandonner au vide et de traduire, par des formes, des marques ou des traces, le collectif et le personnel. Sa vie et son œuvre ne se contentent pas d'influencer un moment. Elles galvanisent l'esprit, propulsant toutes les personnes qui en ont le courage dans un pèlerinage de toute une vie qui va au-delà de la surface des choses, en quête de ce qui est transformateur, de ce qui perdure[21]. »

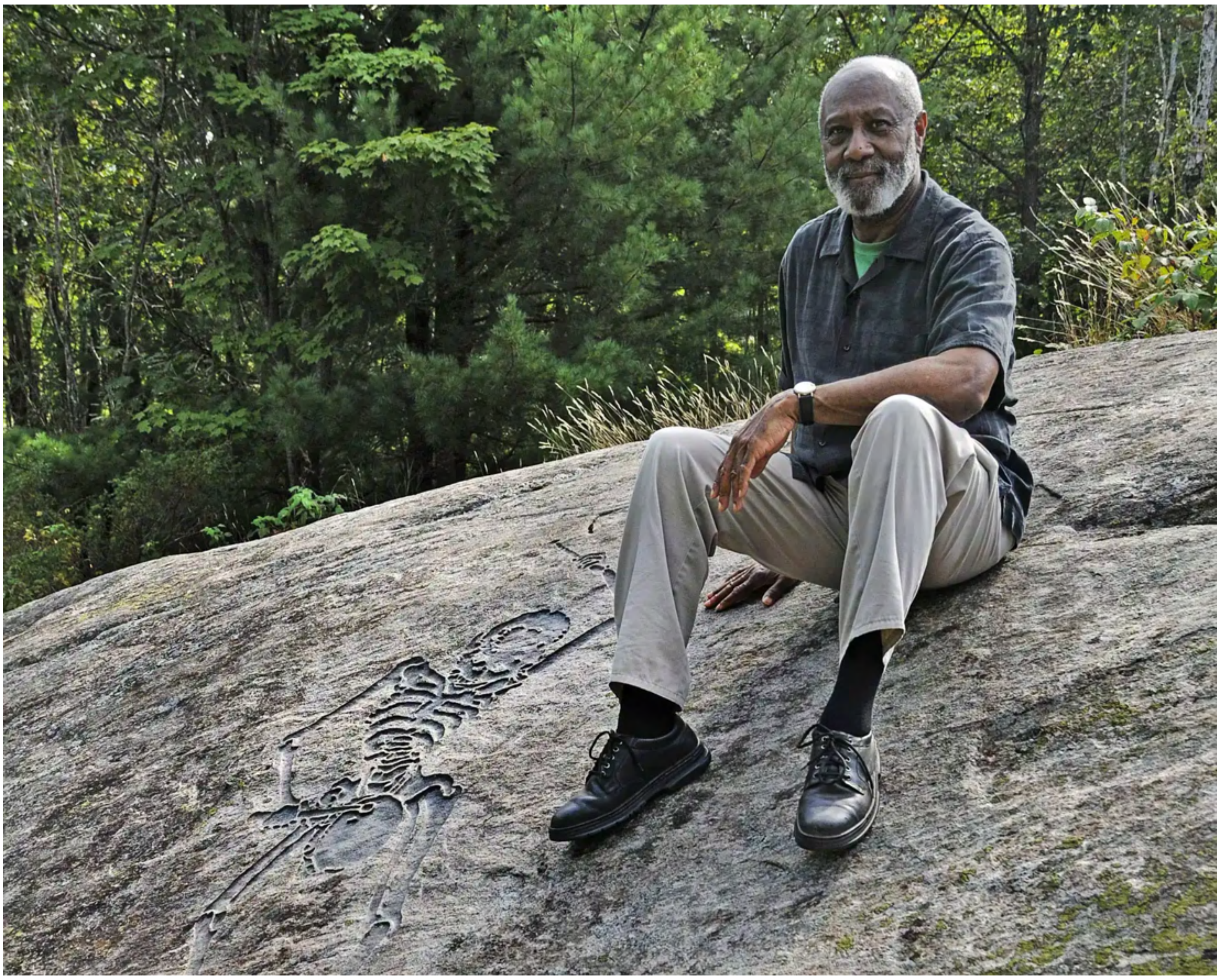


Tim Whiten *Last Night, Night Before* (*Hier soir, avant-hier soir*), 1997, textiles, fonte, aimant, 30,5 x 244 x 823 cm, The Robert McLaughlin Gallery, Oshawa. Vue d'installation de l'exposition *Elemental: Oceanic* (Élémentaire : océanique), 2022, The Robert McLaughlin Gallery, Oshawa, photographie de Toni Hafkenscheid.

Pour Whiten, la création artistique et l'enseignement sont des pratiques réciproques et entrelacées. « Il s'agit dans les deux cas d'une manière de donner, fait-il remarquer. La valeur de l'enseignement est de transmettre la compréhension historique de ce que signifie être une personne. Il n'y a pas de séparation. Enseigner et créer de l'art, c'est la même chose[22]. » Comme l'observe la conservatrice Virginia Eichhorn, « Tim Whiten a laissé une empreinte indélébile sur le monde de l'art contemporain, en menant avec conviction là où d'autres auraient pu avoir peur de s'aventurer. Ce faisant, il a donné à ses élèves les moyens de créer des œuvres avec authenticité et conviction[23] ». La conservatrice Pamela Edmonds ajoute : « Tim a constamment créé des œuvres

profondes qui reflètent la vie et la mort à travers un prisme sacré, bien qu'il ne se concentre pas sur une foi ou une religion en particulier. Cela donne à son travail une large portée qui peut interpeller une grande diversité de publics[24] ».

Les contemporain·es, les étudiant·es et les collègues de Whiten le décrivent de différentes manières. En tant qu'artiste, enseignant et individu, il est connu pour sa sagesse, son intelligence, sa curiosité, sa dignité innée et la rigueur de son caractère. C'est un leader naturel, un artiste aux multiples talents et à la créativité complexe et intègre, un collaborateur généreux et respectueux, un enseignant empathique et inspirant, doté d'un savoir exceptionnel[25]. C'est aussi un créateur aux principes forts[26], doté d'une force douce, d'une grande intégrité et d'une nature inébranlable[27]. Ce vétéran de la guerre produit des œuvres qui absorbent la souffrance sans affect ni référence au soi[28]. Il a une présence magnétique et une intelligence féroce, mais il n'est pas prisonnier d'un ego ou d'un culte de la personnalité[29]. Il est aussi mystérieux que la mer profonde et sombre, et aussi translucide que ses sculptures en verre[30].



Tim Whiten, 2022, vue d'installation de l'œuvre *Danse*, détail du joueur de tambour, 1998-2000, pierre gravée au jet de sable, grandeur nature, Tree Museum, Gravenhurst, Ontario, photographie de Mehraban Mehrabani.



# STYLE ET TECHNIQUE

Pour créer ses objets culturels, Tim Whiten utilise des matériaux naturels, tels le bois, la pierre, le verre, le laiton, le fer, la feuille d'or, le talc, l'adobe, le tissu, le cuir, la fourrure, les cheveux, les os, les dents et la gomme à mâcher. Souvent temporels, ces matériaux sont sujets à la dégradation. Leurs qualités intrinsèques déterminent l'essence, la nature et la signification du travail de l'artiste. Outre ces propriétés et leur manipulation – par martelage, sculpture, moulage, combustion –, l'artiste tient compte des références historiques, culturelles et symboliques, du contexte de présentation ainsi que de l'impact de l'œuvre sur son public. Le résultat tient en un condensé fort évocateur de formes, de couleurs, de matériaux et de sens.

### DESSIN : DES GESTES RITUALISÉS POUR LA CRÉATION DE MARQUES

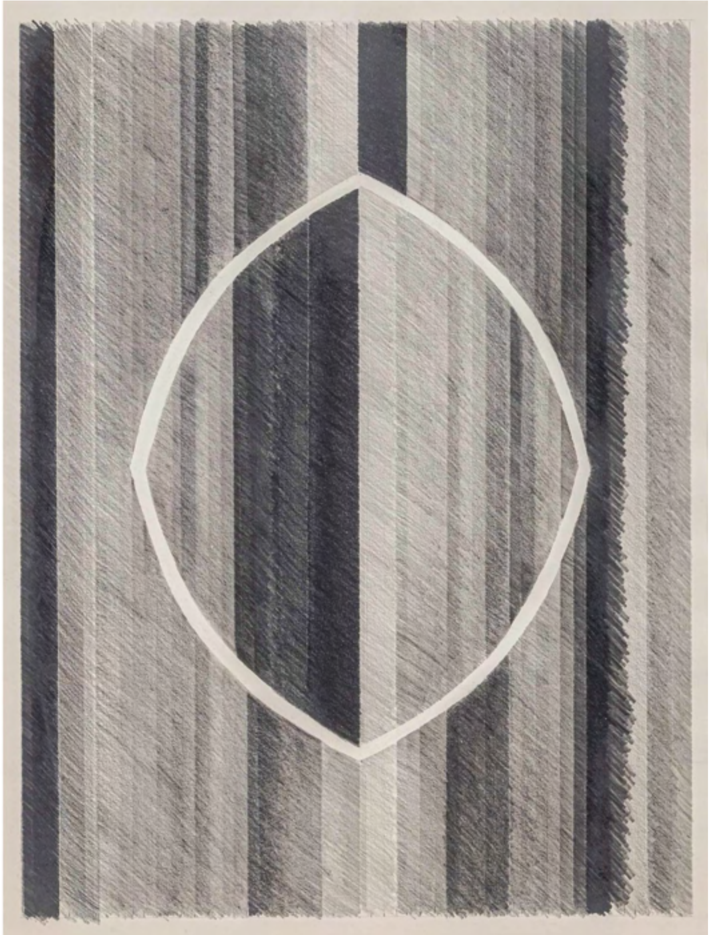
Depuis le début des années 1970, Whiten pratique le dessin tous les jours. S'inspirant des actions rythmiques du corps, ses traits répétitifs évoquent les tâches banales de la vie quotidienne (laver le plancher, passer le balai) et l'acte fondamental de respirer (inspirer, expirer). D'une sensualité prononcée, ses surfaces tactiles enregistrent les gestes de frotter, d'effacer, de rouler et d'envelopper. Par exemple, le dessin au graphite, *Untitled* (*Sans titre*), 1972, révèle des traces laissées par le passage d'une gomme à effacer qui couvrent l'entière surface.



Tim Whiten, *Untitled* (*Sans titre*), 1972, graphite sur papier, 109 x 145 cm, collection privée.

Les compositions de Whiten présentent un lexique d'expressions graphiques – écritures cursives, vibrations et notations musicales, constellations stellaires, symboles ésotériques, récitations et incantations – qui forment bien souvent un assemblage dense de marques. S'appuyant sur une sorte de diction spirituelle, son iconographie se métamorphose en méditations poétiques. Chaque œuvre possède une caractéristique liée à la durée d'une performance et une syntaxe qui incarne toute l'harmonie des gestes corporels, comme en témoigne sa série de 1981 Magic Gestures: Lites and Incantations (Gestes magiques : lumières et incantations).

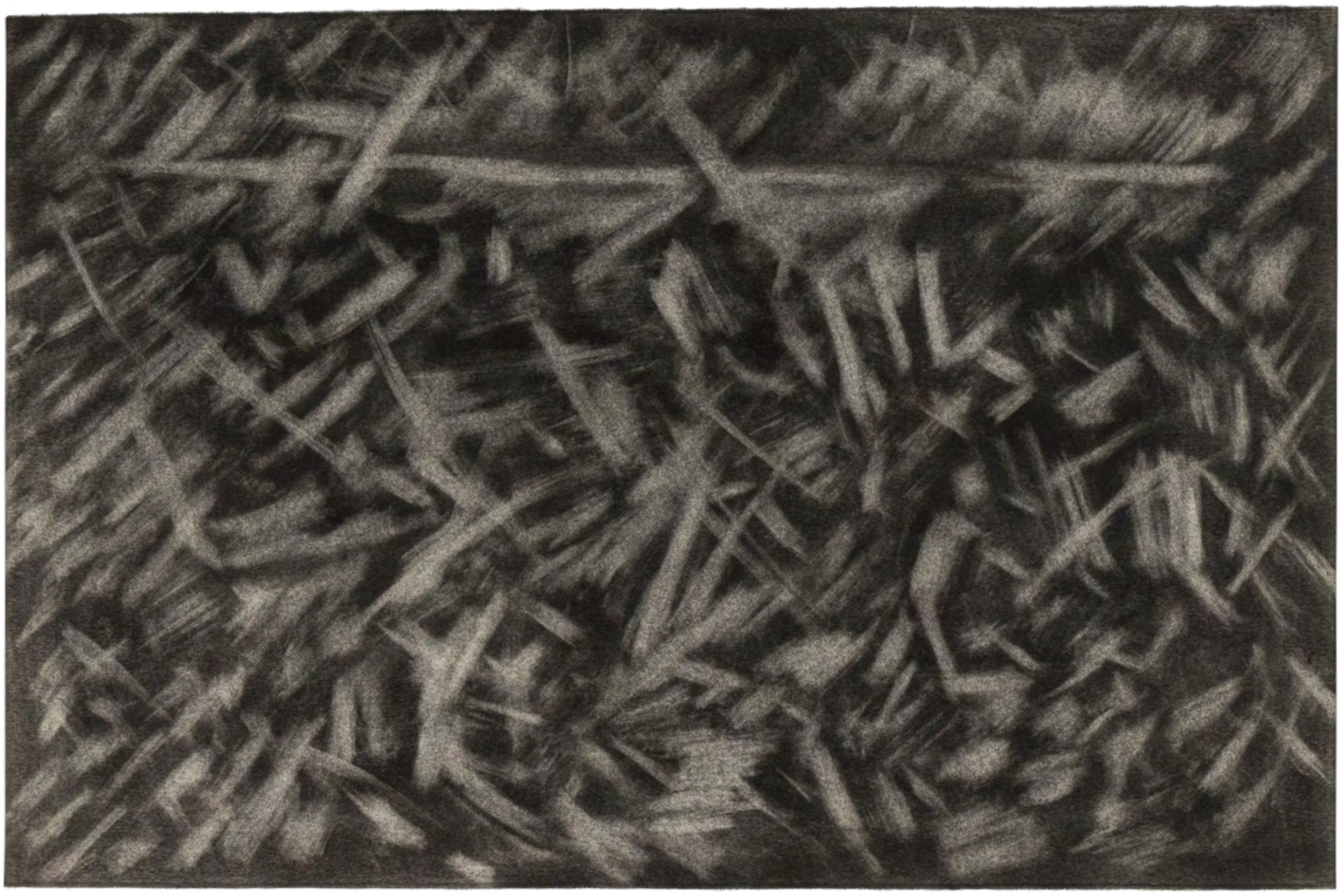
Whiten exploite différents matériaux : graphite, fusain, peinture en aérosol, blanchiment au crayon, sutures et points. Ses œuvres sont imprégnées de jus de citron et d'autres fruits, de café, d'épices, comme le curcuma et l'essence de rose distillée, qui leur confèrent un arôme persistant et une présence somatique redoutable. Sa palette est composée de matériaux et de pigments de terre, notamment la poussière de brique rouge que ses ancêtres balayaient sur les seuils des maisons pour éloigner les mauvais esprits et qui compose le dessin *His Presence Has Always Been Known to Me* (*Sa présence m'a toujours été familière*), 1988[1]. Il ajoute rarement de la couleur qui ne provient pas des matériaux naturels soumis aux variations des conditions ambiantes. Par exemple, dans sa récente série d'œuvres sur papier Saying His Name… (Dire son nom…), 2017, des rubans verticaux faits de hachures au crayon noir semblent changer de teinte en fonction de l'angle de perception. La saturation intense du graphite se déploie à travers le monochrome, faisant apparaître un spectre de couleurs[2].

GAUCHE : Tim Whiten, *His Presence Has Always Been Known to Me* (*Sa présence m'a toujours été familière*), 1988, bâton de graphite, graphite et poussière de brique sur papier vélin, 127 x 97,8 cm, CU Art Museum, University of Colorado Boulder. DROITE : Tim Whiten, *Saying His Name, At the Portal* (*Dire son nom, au portail*), 2017, graphite sur papier Fabriano, 99,7 x 70 cm, avec l'aimable autorisation de l'artiste et de la Olga Korper Gallery, Toronto.

Whiten se sert de marques gestuelles pour faire appel aux facultés subtiles de la perception, à la fois chez lui et au sein du public. Abordant le dessin comme un enfant pourrait le faire, il suspend tout jugement artistique ou intellectuel. À l'instar des rituels mystiques qui seraient à l'origine des peintures rupestres paléolithiques de Lascaux, le dessin est un moyen d'accéder à d'autres mondes, une manière de franchir le portail vers un territoire nouveau et inconnu. Concernant les dessins de la série Constellation, 1991, qui faisaient partie de l'exposition *Tribute: The Art of African Canadians* (Hommage : l'art des Afro-Canadien·nes) présentée en 2005, la commissaire Pamela Edmonds fait observer ce qui suit : « Je me souviens d'avoir été stupéfaite par ces œuvres murales mystérieuses et énigmatiques qui semblaient appartenir à un autre monde tout en étant intimement humaines. Elles semblaient anciennes et pourtant très contemporaines[3]. »

Les compositions dynamiques de Whiten, qui échappent à une lecture statique, refusent de se refermer sur elles-mêmes. Ses articulations complexes se dispersent et s'unissent, ordonnées par une pulsation rythmique innée, avant de monter en crescendo. La lumière captée à la surface du papier semble éphémère, transitoire. En tant que points lumineux, ils ponctuent le champ visuel, suggérant des épiphanies, des portails ou des ouvertures vers l'ineffable.



Tim Whiten, *Untitled* (*Sans titre*), 1973, graphite sur papier, 63,5 x 96,5 cm, Musée d'art de l'Université de Toronto.

**PERFORMANCE : DES COMPORTEMENTS RITUALISÉS**

Le rituel est traditionnellement considéré comme un acte de répétition ou de renouvellement qui est régi par une autorité religieuse et qui se conforme à une orthodoxie de règles et de comportements. L'intérêt de Whiten ne réside pas dans le rituel, mais dans les comportements ou les gestes ritualisés, la répétition consciente d'actes simples qui mènent à la compréhension humaine. Ces gestes n'ont pas besoin d'être importants; ils peuvent être élémentaires et concerner des expériences quotidiennes, de la respiration à la mastication de gomme. « C'est la reconnaissance de son importance qui compte », déclare l'artiste[4].



Irene Haupt, *John Cage in Buffalo* (*John Cage à Buffalo*), v.1987, épreuve à la gélatine argentique, 8,5 x 12,5 cm.

Le compositeur, musicien et philosophe d'avant-garde John Cage (1912-1992) a exercé une influence déterminante sur Whiten. La pratique de Cage a également stimulé le développement du mouvement Fluxus en Amérique du Nord, qui se concentre sur l'art dans les petits gestes répétitifs de la vie quotidienne. En raison de l'intérêt de Whiten pour le rituel, Cage l'invite à participer à sa performance, *Lecture on the Weather* (*Conférence sur la météo*), 1975, présentée en 1976 à la Albright-Knox Art Gallery de Buffalo, avec d'autres collaborateurs, James Tenney (1934-2006), George Manupelli (1931-2014), David Rosenboom (né en 1947) et Casey Sokol (né en 1948). Cage demande à chacun de fournir un texte, soit à lire, soit à chanter, en produisant simultanément sept voix différentes. Aucun des textes individuels n'est discernable; au contraire, lorsqu'on les écoute ensemble, ils ressemblent au chœur de percussions vocales rituel connu sous le nom de Kecak. Pour cette performance, Whiten s'est

concentré sur sept voyelles différentes liées à la couleur pour explorer la façon dont les sons se manifestent sous forme de vibrations dans le monde physique.

Dans les années 1970 et 1980, Whiten réalise plusieurs grandes installations performatives. En 1977, il crée *Morada* pour Artpark à Lewiston, New York. Dans cette installation en plein air, il invite le public à se déplacer à travers une série de stations rituelles, en descendant et en remontant d'une pièce souterraine qui contient des éléments symboliques : vingt-deux crânes humains, une guirlande de cèdre, douze roses, des aiguilles de pin et du copal. Lors de sa performance rituelle *Metamorphosis [Stage III]* (*Métamorphose [Étape III]*), 1980, l'artiste revêt une peau d'ours et s'efforce ensuite de se libérer sans recourir à ses mains, un geste de renaissance et de transformation. Dans les présentations ultérieures de cette œuvre, Whiten exposera les preuves – les vestiges – de cet acte rituel.

En 1982, Whiten présente *Matrix* (*Matrice*), une performance combinant les éléments du feu et de l'eau, qui se déroule dans une grotte souterraine à Central Park, à New York. Whiten, vêtu de blanc, apparaît avec le visage à moitié noir et à moitié blanc, tandis que sa partenaire Julie Freeman, vêtue de noir, se tient à ses côtés, son visage présentant les couleurs inversées. Leurs mains gauche et droite sont liées par des cordes en un geste qui symbolise l'union des opposés. Alors que les artistes s'approchent d'une urne en adobe pour allumer un feu, une explosion simultanée se produit dans le ruisseau à l'extérieur de la grotte. En position couchée sur un grand autel de pierre, ils attendent que les flammes s'apaisent. Se levant ensemble, ils sortent ensuite de la grotte et traversent le ruisseau qui sépare la grotte de la terre. Deux crânes restent à leur place, témoins du processus rituel de transformation et de renouvellement.



Tim Whiten, *Matrix* (*Matrice*), 1982, installation et performance rituelle in situ avec crânes humains, explosion de feu et d'eau, dimensions variables, Art Across the Park, Central Park, New York.

**CRÂNE HUMAIN : LA PRÉSENCE ET L'ABSENCE**

Depuis les années 1970, le crâne humain occupe une place importante dans les installation performatives de Whiten, notamment dans *Morada*, 1977, et *Matrice*, 1982, ainsi que dans ses objets culturels. Par exemple, son exposition de 1976 à la Bau-Xi Gallery de Toronto comportait *Ark* (*Arche*), 1976, une œuvre composée de cinquante crânes humains exposés dans un grand panier. Dans des œuvres ultérieures, des crânes humains sont attachés à des objets sur roues : un bélier, comme dans *Ram* (*Bélier*), 1987, un chariot d'enfant, comme dans *Canticle for Adrienne* (*Cantique pour Adrienne*), 1989, et une roue de bicyclette, comme dans (*Hearken to the Service of Emmanuel* (*Écoutez le service d'Emmanuel*), 1990.



Tim Whiten, *Ram* (*Bélier*), 1987, crâne humain, bois, talc, colle blanche, roues de poussette, 36,8 x 274,3 x 30,5 cm, Art Gallery of Hamilton.

Le geste d'envelopper ou de couvrir des crânes humains est également courant dans la pratique de Whiten. Dans la série Descendants of Parsifal (Descendants de Parsifal), 1986, huit crânes humains sont recouverts de gomme à mâcher, de cuir, de talc et de colle, certains ayant des yeux de verre dans les orbites. Dans *Rebis II* (*Union alchimique II*), 2010, un crâne recouvert de cuir est placé dans un bateau en verre fixé au mur, tandis que dans *Horus Negotiating the Waters* (*Horus négociant les eaux*), 2017, un autre crâne, lui aussi recouvert de cuir, est suspendu à un hamac en tissu. Le cuir tendu sur les formes traduit ce qui est caché sous la surface : l'acte d'envelopper ou de couvrir est aussi dissimulateur que révélateur. Avant d'en venir aux crânes humains, l'artiste a suturé des pierres dans des revêtements de cuir, au début des années 1970, pour produire des formes à la fois visibles et invisibles, présentes et absentes.

Historiquement, le crâne humain appartient à l'iconographie de la vanité. Sa représentation, qu'on nomme *memento mori*, rappelle le caractère éphémère de la vie. Pour Whiten, le crâne symbolise la vie, la mort, la potentialité, la transformation et la transcendance. Il est le réceptacle de la connaissance, le siège de la mémoire psychique et la base d'où nous jaillissons. Il possède à la fois des énergies résiduelles et des lignées ancestrales grâce à l'ADN qu'il contient et qui est aussi présent dans la gomme à mâcher, les cheveux ou les os humains[5]. Pour l'artiste, le crâne évoque également les tombes d'ossements en Afrique centrale et les cimetières des communautés noires du sud des États-Unis. Dans la lignée de cette activité rituelle afro-américaine, la descendance des personnes noires réduites en esclavage qui vivaient dans sa ville natale du Michigan ont construit un cimetière pour animaux dans les bois près de sa maison d'enfance. Sa mère étant bouchère, les ossements étaient monnaie courante dans l'environnement familial de l'artiste.





GAUCHE : Tim Whiten, *Reliquaire*, 2012, verre cristallin fabriqué à la main, crâne humain, feuille d'or, 47 x 40,6 x 30,5 cm, avec l'aimable autorisation de l'artiste et de la Olga Korper Gallery, Toronto. DROITE : Harmen Steenwijck, *Nature morte : une allégorie des vanités de la vie humaine*, v.1640, huile sur panneau de chêne, 39,2 x 50,7 cm, National Gallery, Londres.

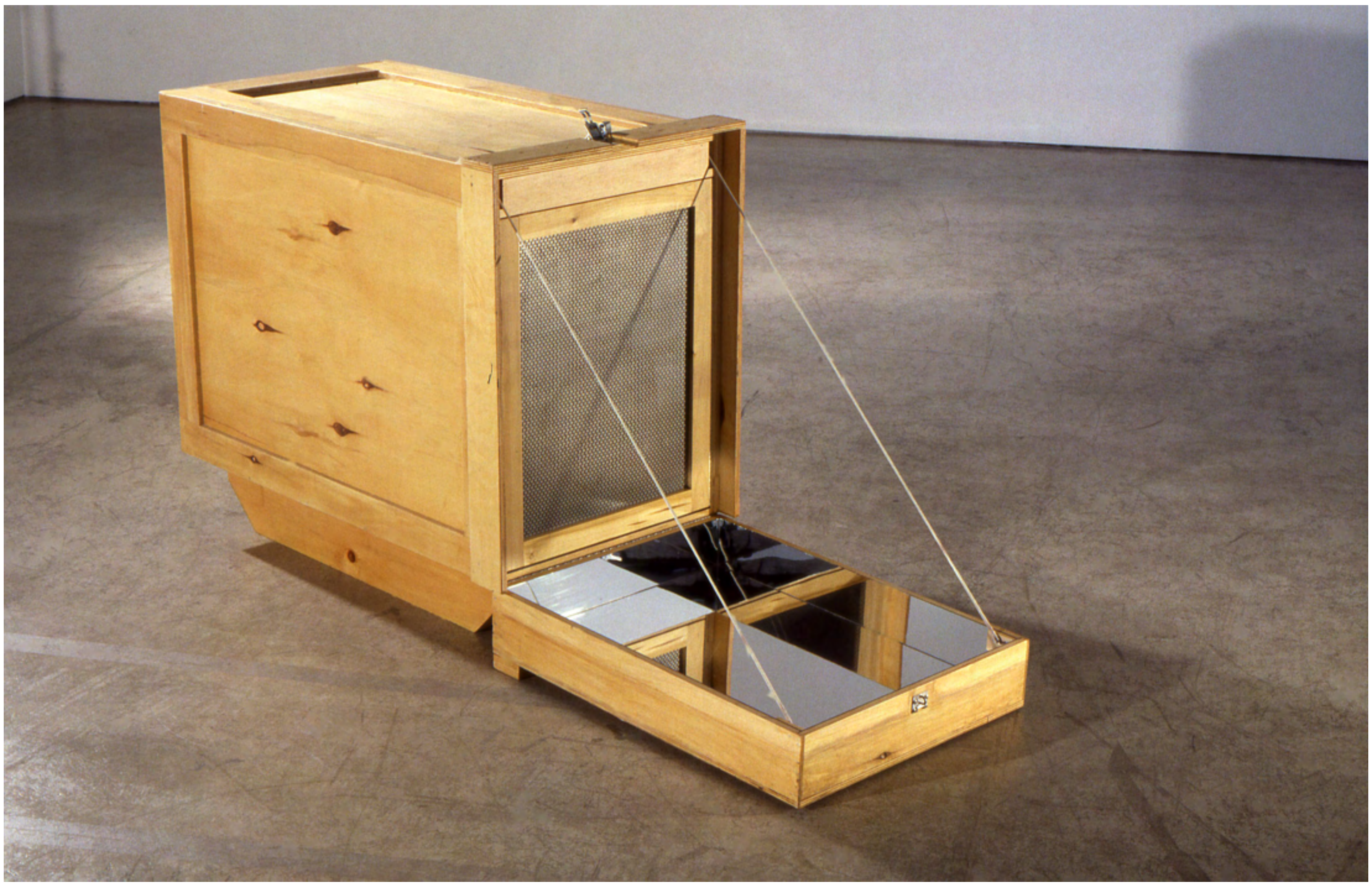
Les choix artistiques de Whiten ont été façonnés par d'autres influences précoces, notamment un personnage de bande dessinée de sa jeunesse. « Le Fantôme, le superhéros populaire de Lee Falk, utilisait la marque du crâne pour déjouer psychologiquement ses ennemis, se souvient l'artiste. Il habitait une grotte en forme de crâne, s'asseyait sur un trône de pierre dont la partie supérieure de l'accoudoir était ornée d'un crâne et portait une bague en forme de crâne humain[6]. » Ces premières impressions donnent naissance à *Siege Perilous* (*Siège périlleux*), 1988. Dans cette œuvre sculpturale, un trône en bois blanc, avec un crâne humain fixé sur chaque accoudoir, désigne le siège de la table du roi Arthur qui est réservé au chevalier en quête du Saint Graal, celui qui fait les sacrifices nécessaires dans sa recherche ardue de la connaissance de soi. « Chaque pièce comportant une tête de mort est un symbole de sacrifice », fait remarquer l'artiste[7].



Tim Whiten, *Siege Perilous* (*Siège périlleux*), 1988, crânes humains, bois, talc, colle blanche, 86,4 x 101,6 x 101,6 cm, Art Gallery of Hamilton.

**MIROIR : DISSIMULER ET RÉVÉLER**

Au début des années 1990, Whiten commence à produire des œuvres tridimensionnelles en se servant de miroirs comme métaphores de la nature de la conscience humaine. Dans les œuvres telles que *Vault* (*Voûte*), 1993, *Draw* (*Tirage*), 1993, *Courting the Caliph's Daughter* (*Courtiser la fille du calife*), 1993, et *Snare* (*Piège*), 1996, les miroirs captent intentionnellement le reflet de la personne spectatrice, en totalité ou en partie. Cette dernière se trouve ainsi impliquée dans l'œuvre. Les miroirs chez Whiten font référence aux traditions mystiques dans lesquelles l'âme est considérée comme un miroir intérieur, un cœur ou un organe de perception. Recevoir et refléter la lumière divine nécessite ainsi des rituels répétitifs de nettoyage, de polissage et de purification. En outre, comme le fait remarquer l'historien de l'art Robert Farris Thompson, Whiten s'inspire de la croyance kongolaise voulant que le miroir puisse servir de portail vers un autre monde, de médiateur entre le visible et l'invisible[8].

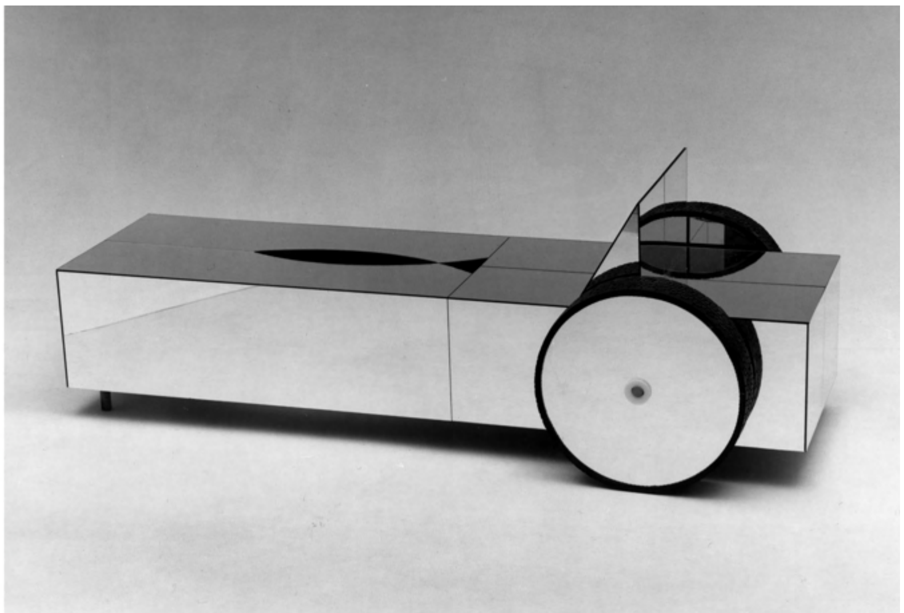


Tim Whiten, *Snare* (*Piège*), 1996, caisse en bois, miroir, 124,5 x 81 x 157,5 cm, Ville de Toronto/Collection MOCCA.

Adoptant les pitreries du filou de la mythologie, Whiten exploite la contradiction, la subversion et l'humour pour déstabiliser les schémas habituels de pensée et de perception. Reflétée dans les plans en miroir de *Victor* (*Vainqueur*) et de *Voûte*, l'image de nous-mêmes est obstruée, notre regard est gêné. Son œuvre *Piège*, une caisse en bois tapissée de miroirs, invite au retrait dans son espace intérieur où la réflexion est infinie. Une fois la porte du pont-levis relevée, notre vision se perd dans ce conteneur à miroirs. *Tirage*, le kart à surface miroir conçu par Whiten, ne possède que des roues arrière et aucun moyen visible de se diriger. Sa mobilité implicite est réduite, tout comme celle de l'unicycle simplifié *Clycieun*, 1991.

Dans *Courtiser la fille du calife*, Whiten présente une table de billard dont le dessus en miroir reflète le plafond. Aucune poche n'est visible. Le périmètre intérieur de la table est plutôt tapissé de cheveux humains. La surface de jeu accueille une seule boule rouge en pierre et une queue de billard d'une longueur de 1,83 mètre. Les conditions habituelles du jeu sont absentes, ce qui déstabilise nos attentes. La fonction de la table échappe à la logique. L'artiste nous demande de mettre en suspens les opérations rationnelles de notre esprit et de rester dans le paradoxe, ce qui permet la coexistence de la disparité entre la forme et la fonction. Faire la cour à la fille du calife, c'est rechercher une union menant à un ordre supérieur; c'est une quête qui requiert des facultés de perception différentes pour prendre les rênes[9].





GAUCHE : Tim Whiten, *Courting the Caliph's Daughter* (*Courtiser la fille du calife*), 1993, bois, miroir, pierre, cheveux humains, 165,1 x 83,8 x 86,4 cm, avec l'aimable autorisation de l'artiste et de la Olga Korper Gallery, Toronto. DROITE : Tim Whiten, *Draw* (*Tirage*), 1993, miroir sur bois, caoutchouc, 66 x 53,3 x 182,9 cm, Tom Thomson Art Gallery, Owen Sound, Ontario.

Le principe du miroir est présent dans toutes les œuvres de Whiten. Ses œuvres sont en fait des miroirs. « Je pense que mon travail est une réponse continue à ma présence dans le monde, le résultat d'un principe actif d'autoréflexion », écrit l'artiste[10]. Il considère la conscience comme le miroir de la réalité qui naîtrait de l'acte de réflexion.

### ŒUVRES EN VERRE : LES CONDITIONS DE LA LUMIÈRE

En 1983, Whiten dirige une série d'ateliers de design destinés aux étudiant·es du programme de verrerie du Sheridan College à Oakville. En échange, il peut utiliser leurs installations grâce au soutien de leurs spécialistes du verre, Peter Kehoe et Daniel Crichton. Avec l'aide de technicien·nes et de maîtres verrier·ères, tels Libor Furbacher et Alfred Engerer, Whiten a depuis lors produit un vaste ensemble d'œuvres en verre. Les propriétés physiques inhérentes du verre en font un matériau intéressant en sculpture : il est polyvalent, emprunte de nombreuses couleurs, formes et états (de liquide à solide), en plus de transmettre la lumière à des degrés divers.





GAUCHE : Tim Whiten travaillant sur *Arisearose* (*Surgit une rose*), 2017, photographie de Margherita Matera. DROITE : Tim Whiten, *Who-Man/Amen* (*Qui-Homme/Amen*), 2015, verre cristallin travaillé à la main, techniques mixtes avec squelette humain, 40,6 x 163,8 x 66 cm, Tom Thomson Art Gallery, Owen Sound, Ontario.

La transformation d'objets du quotidien s'inscrit pleinement dans l'œuvre de Whiten. Bien que chaque objet s'apparente à son prototype utilitaire sur le plan de la taille, de la forme et de l'action implicite, sa constitution matérielle, sa fonction et sa résonance symbolique sont radicalement modifiées. Une série d'objets en verre reproduit les contours des outils à main ordinaires qu'employaient ses parents pour accomplir leurs tâches quotidiennes. De taille humaine, ils assurent un continuum entre l'expérience vécue sur le plan physique et le monde spirituel.

*One, One, One* (*Un, un, un*), 2002, une réplique grandeur nature d'un balai de paille avec un long manche en bois, rappelle le travail de sa mère comme domestique dans le Michigan. L'objet apposé au mur, telle une apparition fantomatique, évoque les processus rituels de purification et de nettoyage spirituel. Pour sa fabrication – la transformation par le feu – il a fallu brûler les matériaux organiques originaux lors du processus de moulage, ne laissant que cette coquille évanescente.

*Mary's Permeating Sign* (*Le signe de l'influence de Mary*), 2006, rend également hommage à la mère de l'artiste. Dans cette œuvre, une reproduction en verre moulé au jet de sable d'un rouleau à pâtisserie en bois, que son père avait fabriqué pour sa mère en guise de cadeau de mariage, est posée sur un coussin en dentelle. Des chiffres dérivés de sa date de naissance – le 26 novembre 1914 – sont inscrits dans un « carré magique[11] ». Pour Whiten, le rouleau à pâtisserie célèbre l'importance du partage de la nourriture dans les familles afro-américaines et l'amour qui accompagne ce travail. D'un point de vue personnel, il commémore la vie de sa mère, « car son empreinte se perpétue dans l'ADN et la mémoire des générations futures[12] ».





GAUCHE : Tim Whiten, *T After Tom [Pick Axe]* (*T après Tom [Pioche]*), 2010, verre en cristal coulé, 88,9 x 53,3 x 7 cm,Tom Thomson Art Gallery, Owen Sound, Ontario. DROITE : Tim Whiten, *T After Tom: Phase II [Divider]* (*T après Tom : étape II [Compas à pointes sèches]*), 2006, verre gravé à la main et laiton, 89 x 26 x 1,5 cm, Banque d'art du Conseil des arts du Canada, Ottawa.

De même, *T After Tom* (*T après Tom*), 2002, rend hommage au père de l'artiste, charpentier, poseur de briques et maçon. Construite en verre, l'œuvre constitue un mur partiel en briques et une série d'outils : une équerre de charpentier, un niveau et un fil à plomb (une bêche, un diviseur et une pioche ont été ajoutés par la suite). Les instruments spectraux de Whiten ont été inspirés par un rêve dans lequel le père de l'artiste lui est apparu en disant : « N'oublie pas de prendre soin des outils, Tim[13]. » Ce sont les outils symboliques nécessaires à la construction du temple intérieur et à l'établissement d'une base spirituelle solide.

« Les outils sont la voie pour matérialiser les choses, fait remarquer Whiten. Ils deviennent le moyen par lequel nous pouvons faire passer les choses d'une idée à une réalité physique. Ils sont presque un moyen de transcendance[14]. » Les jouets sont des outils. Comme dans le récit qui a inspiré son cheval à bascule en verre bleu, *Lucky, Lucky, Lucky* (*Chanceux, chanceux, chanceux*), 2010, Whiten observe que « lorsque les enfants s'amusent avec des jouets, ils accèdent à un autre monde[15] ». Entre les mains de l'artiste, des objets ordinaires en bois, en métal ou en paille transformés en verre acquièrent une dimension supérieure. Chacun devient une technologie subtile à vocation spirituelle, de la même manière que le corps devient l'outil de l'âme.

La vision ritualiste de Whiten transforme également les objets de dévotion religieuse. Rappelant l'éducation baptiste de l'artiste ainsi que les systèmes de croyances d'autres cultures, ses œuvres en verre tracent les contours d'objets sacrés, tels des autels, des reliquaires, des cercueils, des tapis de prière et des manuscrits enluminés. Par exemple, *Book of Light: Containing Poetry from the Heart of God* (*Le livre de la lumière avec des poèmes du cœur de Dieu*), 2016, comprend un grand livre en verre posé sur un lutrin en bois, dont les pages ouvertes révèlent des dessins brûlés et déchirés. Allusion aux écritures sacrées, ce livre est fixe; il est impossible de tourner ses pages ou de lire ses phrases. En l'absence de code, une interprétation textuelle reste impossible. Nous devons plutôt trouver comment « lire » la lumière. « On regarde le livre à moitié transparent, à moitié givré, en s'interrogeant sur son contenu qui, comme tant d'autres œuvres de Tim, nous invite à pénétrer dans un autre monde. Tout dans *Book of Light* (*Le livre de la lumière*) – le choix des matériaux, la forme et les proportions du support et de son contenu, ce que l'on peut voir et ce que l'on doit imaginer – se combine pour nous emmener dans un royaume que Tim connaît bien et où il nous conduit », fait remarquer l'artiste Vera Frenkel (née en 1938), une collègue de longue date de Whiten[16].



Tim Whiten, *Book of Light: Containing Poetry from the Heart of God* (*Le livre de la lumière avec des poèmes du cœur de Dieu*), 2016, verre cristallin fabriqué à la main, dessins (café et crayon sur papier fait main), bois (chêne), 119,4 x 71,1 x 38,1 cm, avec l'aimable autorisation de l'artiste et de la Olga Korper Gallery, Toronto.

Pour Whiten, le verre n'incarne pas seulement les conditions de la perception. C'est un matériau transcendantal qui sert de médiateur entre le visible et l'invisible, et qui permet de passer d'un monde à l'autre. L'un des versets préférés de l'artiste, tiré du Coran (24:35), décrit le verre comme un récipient pour l'illumination divine : « Allah est la Lumière des cieux et de la terre. Sa lumière est semblable à une niche où se trouve une lampe. La lampe est dans un (récipient de) cristal et celui-ci ressemble à un astre de grand éclat; son combustible vient d'un arbre béni: un olivier ni oriental ni occidental dont l'huile semble éclairer sans même que le feu la touche. Lumière sur lumière. Allah guide vers Sa lumière qui Il veut. Et Allah propose aux hommes des paraboles et Allah est Omniscient[17]. »

## CONDITIONS MATÉRIELLES DE L'ÊTRE

*Je cherche à exprimer notre présence dans le monde comme une série de passages, et la mortalité comme un seuil. Je cherche à donner forme à des moments transcendants en traçant le contour de l'ineffable.*
–Tim Whiten[18]

Les questions relatives à la nature de l'existence et à la conscience humaine sont au cœur de la pratique artistique de Whiten et se reflètent dans l'évolution de ses choix de matériaux. En 1983, il crée son premier crâne en verre, *Cosmos*. Trente ans plus tard, il réalise *Perceval*, 2013, un crâne en verre rosé qui réunit deux images durables : la rose, emblème de la passion spirituelle, et le crâne humain, qui symbolise la potentialité. Bien que le crâne soit anonyme, le titre de

l'œuvre le désigne comme une représentation du chevalier arthurien en quête du Saint Graal; il peut également être considéré comme un autoportrait de l'artiste. La translucidité de l'objet résultant de sa conception en verre dénote une ouverture à la présence d'un « Autre » lumineux et transcendant.



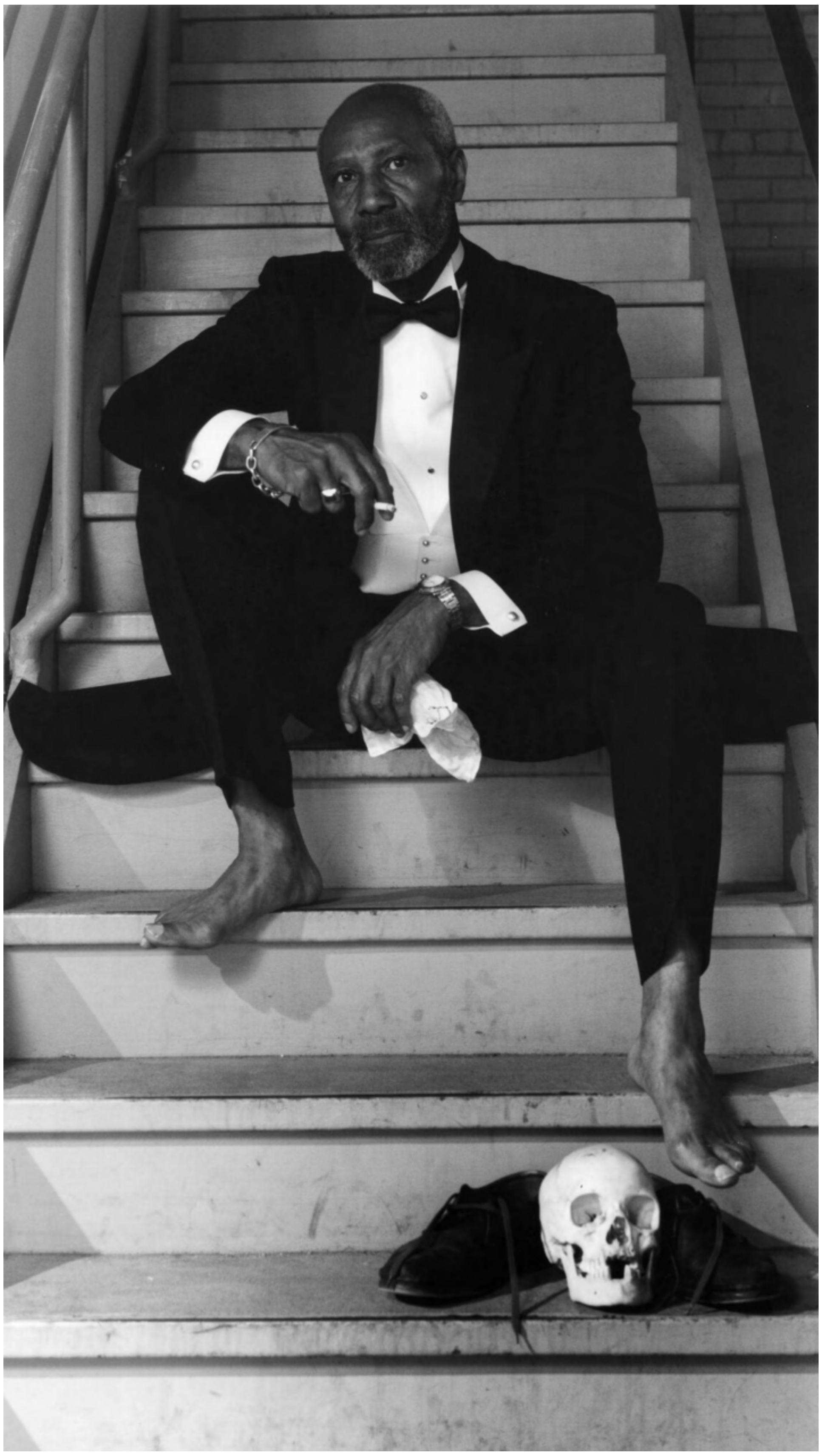


GAUCHE : Tim Whiten, *Cosmos*, 1983, verre coulé, 24 x 11,4 x 21,6 cm, avec l'aimable autorisation de l'artiste et de la Olga Korper Gallery, Toronto. DROITE : Tim Whiten, *Perceval*, 2013, verre en cristal de plomb, 17,8 x 15,2 x 22,9 cm, Tom Thomson Art Gallery, Owen Sound, Ontario.

Le travail de planification de Whiten est exhaustif, avec un souci critique et constant, associé à une stricte austérité du geste et de l'inflexion. L'assistante technique de Whiten, Srebrenka Bogović l'atteste : « L'approche de Tim privilégie le résultat final par rapport aux moyens utilisés pour y parvenir. C'est particulièrement évident dans ses pièces tridimensionnelles où la planification et les efforts considérables déployés pour créer un objet parfait porteur d'un message complexe sont dissimulés. Une telle entreprise permet à son art de ne pas être admiré pour ses prouesses techniques, mais exige au contraire un engagement spirituel, perceptuel et philosophique. Le choix de matériaux qui ne pardonnent pas contribue également aux réactions émotionnelles complexes du public[19]. » L'artiste Bonnie Devine (née en 1952) souligne d'ailleurs que Whiten « est toujours conscient des limites et de la capacité des choses, s'interrogeant sur ce que le matériau peut offrir[20] ».

Puisant dans un riche répertoire d'images et de récits archétypaux, Whiten transforme des matériaux du quotidien en objets symboliques au rendu exquis, renouant ainsi avec la fonction rituelle de l'art. Ses recherches artistiques et spirituelles sont intimement liées : ses procédés techniques s'ouvrent vers sa pratique spirituelle alors que sa pratique spirituelle constitue son processus technique. Pour lui, « [f]aire de l'art n'est pas une vocation, c'est une façon d'être, une vocation spirituelle. C'est un engagement envers la Vie, la vraie Vie[21] ».

Depuis cinquante ans, les différentes étapes de la production artistique de Whiten, reflétées dans ses choix de matériaux, peuvent être lues comme le témoignage de son propre cheminement spirituel. De l'opacité des restes humains à la translucidité du verre, ses choix de matériaux tracent un passage spirituel de la chair à l'esprit, de l'obscurité à la lumière, du fini à l'infini – un parcours de transformation qu'il éclaire pour le public. Dans un texte sur sa démarche artistique datant de 1980, Whiten écrit : « Dans son aspect matériel, l'œuvre existe en tant que "signes" marquant un chemin emprunté par son autrice ou son auteur, qui parfois se révèle correspondre très clairement à celui parcouru par d'autres. Dans d'autres cas cependant, il semble s'agir des notations d'un territoire inconnu, moins fréquenté, et donc plus difficile à définir et à lire. » En fin de compte, ses objets culturels fonctionnent comme des outils spirituels destinés à transformer à la fois la personne qui les fabrique et son public. « L'œuvre porte sur ce que nous pouvons devenir », fait remarquer l'artiste[22].



Tim Whiten, 2001, photographie de Jaroslaw Rodycz.



# OÙ VOIR

On trouve les œuvres de Tim Whiten au sein de collections publiques et privées, au Canada et à l'international. Les institutions présentées ici détiennent les œuvres listées, mais celles-ci ne sont pas nécessairement en exposition.

## ART GALLERY OF HAMILTON

123, rue King Street Ouest
Hamilton (Ontario) Canada
905-527-6610
artgalleryofhamilton.com



**Tim Whiten, *Magic Sticks* (*Bâtons magiques*), 1970**
Lanières de cuir sur bois
89 x 2,5 x 2,5 cm



**Tim Whiten, *Ram* (*Bélier*), 1987**
Crâne humain, bois, talc, colle blanche, roues de poussette
36,8 x 274,3 x 30,5 cm



**Tim Whiten, *Siege Perilous* (*Siège périlleux*), 1988**
Crânes humains, bois, talc, colle blanche
86,4 x 101,6 x 101,6 cm



**Tim Whiten, *Canticle for Adrienne* (*Cantique pour Adrienne*), 1989**
Crâne humain, cheveux humains, bois, talc, colle blanche
127 x 61 x 114,3 cm



**Tim Whiten, *Hearken to the Service of Emmanuel* (*Écoutez le service d'Emmanuel*), 1990**
Bois, roue de vélo et crâne humain
101,6 x 203 x 203 cm



**Tim Whiten, *Mary's Permeating Sign* (*Le signe de l'influence de Mary*), 2006, édition 2/2**
Verre moulé et sablé
61 x 11,4 x 11,4 cm



**Tim Whiten, *Lucky, Lucky, Lucky* (*Chanceux, chanceux, chanceux*), 2010**
Verre décapé au jet de sable à la main
58,4 x 109,2 x 33 cm

## ART WINDSOR-ESSEX

401, rue Riverside Ouest
Windsor (Ontario) Canada
artwindsoressex.ca



**Tim Whiten, *Vault* (*Voûte*), 1993**
Bois et miroir
198,1 x 243,8 x 182,9 cm

## BANQUE D’ART DU CONSEIL DES ARTS DU CANADA

921, boulevard St. Laurent
Ottawa (Ontario) Canada
613-566-4414
artbank.ca



**Tim Whiten, *T After Tom: Phase II [Divider]* (*T après Tom : étape II [Compas à pointes sèches]*), 2006**
Verre gravé à la main et laiton
89 x 26 x 1,5 cm

## CANADIAN CLAY & GLASS GALLERY

25, rue Caroline Nord
Waterloo (Ontario) Canada
519-746-1882
theclayandglass.ca



**Tim Whiten, *One, One, One* (*Un, un, un*), 2005, troisième édition**
Verre moulé, roulé et sablé
157,5 x 20,3 x 7,6 cm

## MACKENZIE ART GALLERY

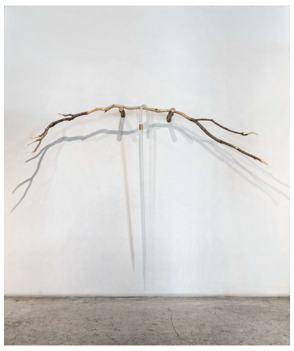
3475, rue Albert
Regina (Saskatchewan) Canada
306-584-4250
mackenzie.art



**Tim Whiten, *Clycieun*, 1991**
Bois, roue de vélo et siège
251,5 x 53,3 x 22,9 cm

## MUSEE D'ART MCMASTER

Université McMaster, 1280, rue Main Ouest
Hamilton (Ontario) Canada
905-525-9140 poste 23081
museum.mcmaster.ca



**Tim Whiten, *Hallelujah [II]* (*Alléluia [II]*), 2015**
Verre cristallin fabriqué à la main, branches de lilas, accessoires en laiton
152,4 x 213,4 x 48,3 cm



**Tim Whiten, *Arisearose* (*Surgit une rose*), 2018**
Verre cristallin fabriqué à la main, verre recyclé broyé, gel médium, Aqua-Resin, peinture acrylique, métal
138,4 x 73,7 x 78,7 cm

## MUSÉE D'ART DE L'UNIVERSITÉ DE TORONTO

7 Hart House Circle
Toronto (Ontario) Canada
416-978-1838
artmuseum.utoronto.ca



**Tim Whiten, *Void I* (*Vide I*), 1970**
Graphite gélifié sur papier
48,3 x 63,5 cm



**Tim Whiten, *Long Silence*, 1971**
Graphite sur papier
63,5 x 96,5 cm



**Tim Whiten, *Untitled* (*Sans titre*), 1973**
Graphite sur papier
63,5 x 96,5 cm

## MUSEE DES BEAUX-ARTS DU CANADA

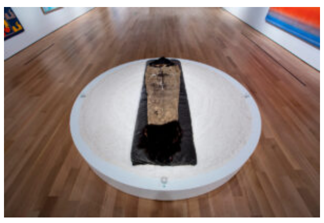
380, promenade Sussex
Ottawa (Ontario) Canada
1-800-319-2787
beaux-arts.ca



**Tim Whiten, *Court* (*Cour*), 2023**
Verre recyclé broyé, bois
16 x 214 cm de diamètre

## MUSÉE DES BEAUX-ARTS DE L'ONTARIO

317, rue Dundas Ouest
Toronto (Ontario) Canada
1-877-225-4246
ago.ca



**Tim Whiten, *Metamorphosis* (*Métamorphose*), 1978-1989**
Performance rituelle; vase rituel (peau d'ours tannée, cloches en laiton, attaches en coton), oreiller gris (forme synthétique en coton), coquilles d'œuf écrasées, quatre bougies et récipients en verre votifs, quatre tuiles d'encens
254 x 254 cm installée



**Tim Whiten, *Elysium* (*Élysée*), 2008**
Installation en techniques mixtes
304,8 x 259,1 x 259,1 cm



**Tim Whiten, *After Phaeton* (*Après Phaéton*), 2013**
Verre en cristal décapé au jet de sable fabriqué à la main, verre ionisé et accessoires en laiton
167,6 x 243,8 x 58,4 cm

## THE ROBERT MCLAUGHLIN GALLERY

72, rue Queen
Oshawa (Ontario) Canada
905-576-3000
rmg.on.ca



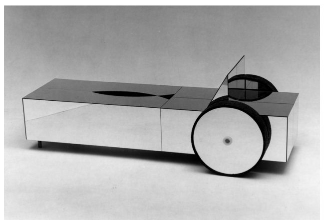
**Tim Whiten, *Last Night, Night Before* (*Hier soir, avant-hier soir*), 1997**
Textiles, fonte, aimant
30,5 x 244 x 823 cm

## TOM THOMSON ART GALLERY

840, 1re avenue Ouest
Owen Sound (Ontario) Canada
519-376-1932
tomthomson.org



**Tim Whiten, *Ch-air* (*Chaise*), 1992**
Cheveux humains, chaise, roues
112 x 69 x 84 cm



**Tim Whiten, *Draw* (*Tirage*), 1993**
Miroir sur bois, caoutchouc
66 x 53,3 x 182,9 cm



**Tim Whiten, *Elemental* (*Élémentaire*), 1993**
Verre coulé, cheveux humains, fonte
40,6 x 38 x 38 cm



**Tim Whiten, *Victor* (*Vainqueur*), 1993**
Bois et miroir
198,1 x 86,4 x 38,1 cm



**Tim Whiten, *T After Tom [Pick Axe]* (*T après Tom [Pioche]*), 2010**
Verre en cristal coulé
88,9 x 53,3 x 7 cm



**Tim Whiten, *Perceval*, 2013**



**Tim Whiten, *Who-Man/Amen* (*Qui-Homme/Amen*), 2016**
Verre cristallin travaillé à la main, techniques

Verre en cristal de plomb
17,8 x 15,2 x 22,9 cm

mixtes avec squelette humain
40,6 x 163,8 x 66 cm

## TREE MUSEUM

1634 Doe Lake Road / Muskoka Road 6
Gravenhurst (Ontario) Canada
705-687-6008
thetreemuseum.ca



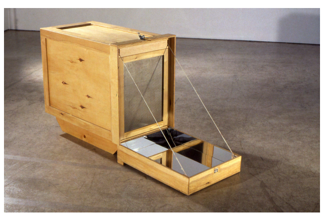
**Tim Whiten, *Danse*, détail du joueur de tambour, 1998–2000**
Pierre gravée au jet de sable
Grandeur nature



**Tim Whiten, *Danse*, détail de la constellation des roses, 2000**
Pierre gravée au jet de sable

## VILLE DE TORONTO/COLLECTION MOCCA

Deuxième étage, St. Lawrence Market
95, rue Front Est
Toronto (Ontario) Canada
416-392-7604
https://www.toronto.ca/explore-enjoy/history-art-culture/museums/market-gallery/



**Tim Whiten, *Snare* (*Piège*), 1996**
Caisse en bois, miroir
124,5 x 81 x 157,5 cm

## NOTES

### BIOGRAPHIE

1. L'autrice remercie Tim Whiten pour ses contributions tout au long de ce chapitre, tirées d'entretiens réalisés entre septembre 2021 et juillet 2023, ainsi que pour son «Autobiography» (manuscrit non publié, Toronto, 2020). La citation de Whiten dans le paragraphe d'introduction est tirée d'un entretien avec l'autrice, le 26 juillet 2023.

2. Whiten, «Autobiography», p. 2.

3. Whiten, «Autobiography», p. 2.

4. Whiten, «Autobiography», p. 2.

5. Tim Whiten, entretien individuel avec l'autrice, 21 octobre 2021.

6. Whiten, «Autobiography», p. 10.

7. Tim Whiten, entretien individuel avec l'autrice, 26 juillet 2023.

8. Tim Whiten, entretien individuel avec l'autrice, 26 juillet 2023.

9. La faculté des beaux-arts de l'Université York a été créée en 1969 et des cours ont été proposés l'année suivante. Les membres de la faculté comprennent alors Ronald Bloore, Ted Heinrich et Tim Whiten, rejoints plus tard par Ted Bieler, Arne Wolfe, Anthony Benjamin, Doug Morton, Eugenio Téllez, Larry Wiseman, George Manupelli, Vera Frenkel et Zdenka Volavka.

10. Tim Whiten, entretien individuel avec l'autrice, 14 octobre 2021; Ted Bieler, entretien individuel avec l'autrice, 26 avril 2022.

11. Tim Whiten, entretien individuel avec l'autrice, 26 juillet 2023.

12. John Noel Chandler, « Drawing Reconsidered », *artscanada* 27, nº 5 (octobre-novembre 1970).

13. Tim Whiten, entretien individuel avec l'autrice, 26 juillet 2023.

14. Un grand dessin à la mine de plomb provenant de cette exposition fait partie de la collection du Musée des beaux-arts du Canada, à Ottawa, et un autre, de celle du Musée des beaux-arts de l'Ontario, à Toronto.

15. Michael Greenwood, *Tim Whiten: Sculpture and Drawings*, Toronto, Art Gallery of York University, 1972.

16. Tim Whiten, entretien individuel avec l'autrice, 26 juillet 2023.

17. Tim Whiten, cité dans une entrevue publiée dans *Buffalo Evening News*, 6 août 1977.

18. Lucy R. Lippard, *Overlay: Contemporary Art and the Art of Prehistory*, New York, Pantheon Books, 1983, p. 206-207.

19. Tim Whiten, « Artist Talk | Tim Whiten », Museum of Contemporary Art, Toronto, description en ligne de l'exposition, automne-hiver 2018, https://moca.ca/events/artist-talk-tim-whiten/.

20. Tim Whiten cité dans « Portrait de Tim Whiten, gagnant d'un #GGArts2023 », Prix du Gouverneur général en arts visuels et en arts médiatiques 2023, Ottawa, Conseil des arts du Canada, 2023, vidéo YouTube, 2 min 18 s.

21. Whiten, « Autobiography », p. 35.

22. En 2010, les œuvres *Siege Perilous* (*Siège périlleux*), *Ram* (*Bélier*) et *Canticle for Adrienne* (*Cantique pour Adrienne*) de la collection de la Art Gallery of Hamilton, sont présentées dans le cadre de l'exposition *Ritual Evidence* (Preuves rituelles), organisée par Melissa Bennett pour le musée. Parmi les acquisitions ultérieures de la AGH figurent *Mary's Permeating Sign* (*Le signe de l'influence de Mary*), 2006; *Lucky, Lucky, Lucky* (*Chanceux, chanceux, chanceux*), 2010; *Reliquaire (II)*, 2015, une châsse en verre fabriquée à la main contenant un crâne humain recouvert de feuilles d'or; *Awk*, 1989, une robe en cuir sans manches avec une mâchoire de requin insérée dans le corsage; et *Magic Sticks* (*Bâtons magiques*), 1970.

23. Melissa Bennett, communication personnelle avec l'autrice, 22 septembre 2022.

24. *Ch-air* (*Chaise*), *Elemental* (*Élémentaire*), *Victor* (*Vainqueur*) et *Draw* (*Tirage*) font partie de la collection de la Tom Thomson Art Gallery, Owen Sound.

25. Nos intérêts communs pour la religion et la philosophie, le mysticisme et les mythes, ainsi que pour les arts visuels contemporains m'ont amenée à rédiger des essais pour le Tree Museum près de Gravenhurst, en Ontario, en 2000, qui présentait le projet *Danse* de Tim Whiten et sa série Enigmata (Énigmes) pour la Meridian Gallery, à San Francisco, en Californie, en 2001.

26. The Tree Museum, Gravenhurst, Ontario, https://www.thetreemuseum.ca/.

27. Vera Frenkel, entretien individuel avec l'autrice, 28 septembre 2022.

28. Pamela Edmonds citée dans « Tim Whiten, *Elemental: Ethereal* at McMaster Museum of Art », Hamilton, Musée d'art McMaster, 2023, vidéo YouTube, 3 min 26 s.

29. Leila Timmins, « Tim Whiten: *Elemental: Oceanic* », The Robert McLaughlin Gallery, Oshawa, description en ligne de l'exposition, printemps-été 2022, https://rmg.on.ca/exhibitions/elemental-oceanic-2/.

30. Chiedza Pasipanodya, « Tim Whiten: *Elemental: Earthen* », Art Gallery of Peterborough, description en ligne de l'exposition, hiver-printemps 2023, https://agp.on.ca/exhibitions/elemental-earthen/.

31. Liz Ikiriko, « Tim Whiten: *Elemental: Fire* », Galerie d'art de l'Université York, Toronto, description en ligne de l'exposition, automne-hiver 2023, https://agyu.art/project/tim-whiten/.

32. Tim Whiten a reçu le prix Gershon-Iskowitz 2022 lors d'une réception organisée le 22 février 2023 par le Musée des beaux-arts de l'Ontario, à Toronto. Le Prix du Gouverneur général en arts visuels et en arts médiatiques pour les réalisations artistiques 2023 lui a été remis le 8 décembre 2023 lors d'une cérémonie tenue à Rideau Hall, à Ottawa.

**ŒUVRES PHARES : MORADA, 1977**

1. *Morada* est un mot espagnol qui signifie habitation ou résidence, et qui désigne en particulier la maison servant aux réunions des pénitent·es.

2. Le tétraèdre, une pyramide triangulaire, symbolise le changement et la transmutation. Il représente la triade du soufre, du mercure et du sel dans les traditions alchimiques. Il signifie également la montagne sacrée, ou *axis mundi*, l'intermédiaire entre la terre et le ciel, en plus de marquer l'entrée du monde souterrain.

**ŒUVRES PHARES : MÉTAMORPHOSE, 1978-1989**

1. La description de ces étapes a été fournie par Tim Whiten dans un entretien avec l'autrice, le 21 avril 2022.

2. Selon la description de *Métamorphose* se trouvant sur le site du Musée des beaux-arts de l'Ontario. Voir « Art pick of the week: Metamorphosis », Musée des beaux-arts de l'Ontario (site Web), 3 décembre 2019, https://ago.ca/agoinsider/art-pick-week-metamorphosis.

3. Tchouang Tseu, *Le Rêve du papillon*, trad. de Jean Jacques Lafitte, Paris, Albin Michel, 2014.

**ŒUVRES PHARES : GESTES MAGIQUES : LUMIÈRES ET INCANTATIONS [ORANGE], 1981**

1. Cette série de neuf compositions a également fait l'objet d'une édition de trois sérigraphies.

2. Sandra Q. Firmin, « Tim Whiten: Tools of Conveyance », *Tim Whiten: Tools of Conveyance*, Sandra Q. Firmin, Jarrett Earnest et S. Brent Plate, dir., Boulder, University of Colorado Art Museum, 2021, p. 60.

**ŒUVRES PHARES : CLYCIEUN, 1991**

1. S. Brent Plate, « Glass and Stone, Books and Bone: Tim Whiten's Spiritual Technologies », *Tim Whiten: Tools of Conveyance*, Sandra Q. Firmin, Jarrett Earnest et S. Brent Plate, dir., Boulder, University of Colorado Art Museum, 2021, p. 42.

**ŒUVRES PHARES : VAINQUEUR, 1993**

1. Carolyn Bell Farrell, «The Mountain Within», *Tim Whiten: Messages from the Light*, Toronto et Montréal, Koffler Centre for the Arts et Centre Saidye Bronfman, 1997, p. 51, 53.

2. 1 Corinthiens 13.12 (Bible en français courant).

**ŒUVRES PHARES : VOÛTE, 1993**

1. Cartel de l'œuvre *Mirrored Room* (*Salle des miroirs*) vue dans l'exposition *Lucas Samaras: Reflections* (Lucas Samaras : reflets), du 21 juin 2014 au 4 janvier 2015, à la Albright-Knox Art Gallery (aujourd'hui le Buffalo AKG Art Museum), Buffalo : https://buffaloakg.org/artworks/k196615-mirrored-room. La suite du texte du cartel se lit ainsi : «Il a écrit plus tard qu'avec cette œuvre, il participait à toute l'histoire des miroirs, depuis leur apparition dans les contes de fées jusqu'aux fêtes foraines. Il estimait que le résultat final créait un espace, un environnement, une fantaisie, un monde d'artificialité, un panorama compliqué.»

2. Acquise par Glen E. Cumming, directeur de la Art Gallery of Windsor (aujourd'hui Art Windsor-Essex) de 2001 à 2004, *Vault* (*Voûte*) a été présentée dans le cadre de l'exposition *Detroit, We Love You* (Détroit, on t'aime), organisée par la galerie en 2020. Enfant, Whiten et sa famille se rendaient souvent à Windsor en raison de sa proximité avec Détroit; cette deuxième maison a joué un rôle formateur, se souvient l'artiste.

**ŒUVRES PHARES : ÉNIGMES/ROSE [3], 1998**

1. L'expression «pluie de roses» fait référence à un signe de la piété inhérente et de la sainteté de sainte Thérèse de Lisieux, une carmélite déchaussée française, également connue sous le nom de «Petite fleur de Jésus» ou de «Petite fleur».

2. Dans cette série, Whiten emploie du café et un colorant naturel provenant du fruit du génipa.

3. La série est d'abord présentée à la Meridian Gallery, à San Francisco, en 2001. Au sein des Fine Arts Museums of San Francisco, le M. H. de Young Memorial Museum (aujourd'hui le De Young Museum) fait l'acquisition d'une œuvre de cette exposition. Par ailleurs, le Musée des beaux-arts de l'Ontario, à Toronto, possède deux œuvres de chacune des trois séries.

4. Tim Whiten, d'après une correspondance avec la Meridian Gallery, 22 juillet 2004.

5. Tim Whiten, d'après une correspondance avec Anne Trueblood Brodzky, 13 mai 2003.

6. Rûmî, *Selected Poems*, London, Penguin Random House, 2015, p. 44. [L'ouvrage est également disponible en français depuis 2023, sous le titre *L'essentiel de Rûmî* publié aux éditions Almora.]

**ŒUVRES PHARES : DANSE, 1998–2000**

1. Voir EJ Lightman et Anne O'Callaghan, « Background/History », The Tree Museum (site Web), consulté le 20 mai 2024, https://www.thetreemuseum.ca/pages/history.php.

2. Cette pratique rituelle de la sculpture ou de la gravure sur pierre remonte à 20 000 ans et on en trouve des exemples dans le monde entier. En Ontario, le lieu historique national du Canada des Pétroglyphes-de-Peterborough ou parc provincial Petroglyphs est un site à caractère historique situé au nord-est de Peterborough. Il abrite une collection de 1 200 sculptures qui auraient été créées par les peuples de langue algonquienne ou iroquoienne entre 900 et 1100 de notre ère. Elles représentent des aspects de la spiritualité autochtone, notamment des images de chamans, d'animaux et de reptiles. « Petroglyphs », TRC-Bobcaygeon (site Web), consulté le 23 juin 2024, https://trcbobcaygeon.org/petroglyphs/.

3. Carolyn Bell Farrell, « Axis of Time », *The Tree Museum: Site-Specific Installations*, Gravenhurst, ON, The Tree Museum, 2000, p. 19.

4. La pierre symbolise la survie, l'immortalité, la *petra genetrix* (roche féconde en latin) ou « pierre génératrice »; en alchimie, elle est la *prima materia*, la roche mère originelle.

**ŒUVRES PHARES : ÉLYSÉE, 2008**

1. Tim Whiten cité dans un entretien avec Leah Sandals, « Return to the Spiritual: Tim Whiten at the new Art Gallery of Ontario » (en ligne) et « Across the Great Divide », *National Post*, AL 12, 13 novembre 2008.

2. « Return to the Spiritual », 13 novembre 2008.

3. Extrait d'une démarche artistique non publiée de Whiten, « Standards, on Trees », Toronto, 11 mai 2017.

**ŒUVRES PHARES : CHANCEUX, CHANCEUX, CHANCEUX**

1. Par exemple, dans la mythologie grecque, le cheval ailé Pégase représente le passage d'un plan à l'autre, portant la foudre de Zeus.

2. L'alchimie peut être comprise comme une conscience et un processus de transmutation dans le but de s'unir à la forme divine ou originelle. En alchimie, un enfant couronné représente la pierre philosophale, une substance alchimique mythique capable de transformer les métaux communs en matériaux raffinés, ainsi qu'un symbole de rajeunissement et d'immortalité.

3. Tim Whiten, entretien individuel avec l'autrice, 23 septembre 2021.

**ŒUVRES PHARES : APRÈS PHAÉTON, 2013**

1. Le titre de l'œuvre de Whiten fait référence au phaéton, un char ouvert tiré par un ou deux chevaux, ainsi qu'à Phaéton dans la mythologie grecque. Phaéton vient du mot phaethô qui signifie «briller», «l'éclatant» ou «le radieux».

2. Peter Paul Rubens, *La chute de Phaéton,* v.1604/1605, huile sur toile, 98,4 x 131,2 cm, National Gallery of Art, Washington.

3. Le char enflammé qui monte vers les cieux apparaît dans les mythologies de diverses cultures et décrit le voyage de l'âme de l'obscurité vers la lumière.

4. *After Phaeton* (*Après Phaéton*) a été présentée pour la première fois dans le cadre de l'exposition individuelle de Whiten, *CIRCUIT inside* (CIRCUIT intérieur), présentée à la Olga Korper Gallery en 2013. L'œuvre faisait également partie de l'exposition collective *BELIEVE* (CROIRE) tenue en 2018 au Musée d'art contemporain de Toronto. Le Musée des beaux-arts de l'Ontario en a fait l'acquisition en 2022.

**ŒUVRES PHARES : CHERCHER ATTEINDRE LIBÉRER, 2020**

1. Voir «Blue Bottle Trees», South Carolina Lowcountry Tourism Commission (site Web), consulté le 20 mai 2024, https://southcarolinalowcountry.com/blue-bottle-trees/.

2. Voir « African Burial Customs in America, A Story », African American Registry (site Web), consulté le 20 mai 2024, https://aaregistry.org/story/slaves-brought-burial-customs-from-africa-to-the-united-states/. Voir aussi http://users.clas.ufl.edu/davidson/arch%20of%20death/Week%2013/Jamieson%201995.pdf.

3. «Le verre bleu cobalt agit comme un conduit, s'étendant sur deux niveaux de conditions expérientielles», fait remarquer l'artiste. Tim Whiten, entretien individuel avec l'autrice, 7 avril 2022.

4. Le bleu cobalt symbolise également l'extrémité supérieure du spectre des couleurs, rappelant l'iconographie religieuse du tapis de Whiten ainsi que la rose bleue.

**QUESTIONS ESSENTIELLES**

1. Voir la partie intitulée «The Value of Time» dans Robert Smithson, «A Sedimentation of the Mind: Earth Projects», *Artforum*, vol. 7, n° 1 (septembre 1968), p. 82-91. Il est également possible de trouver cet essai sur le site Web de la Holt/Smithson Foundation : https://holtsmithsonfoundation.org/sedimentation-mind-earth-projects.

2. David Liss, ancien directeur artistique et conservateur du Museum of Contemporary Art, communication personnelle avec l'autrice, 14 mai 2022.

3. Suzi Gablik écrit : «La remythification de la conscience à travers l'art et les rituels est l'un des moyens par lesquels notre culture peut retrouver un sentiment d'enchantement.» Voir Suzi Gablik, *The Reenchantment of Art*, New York, Thames and Hudson, 1995, p. 48.

4. Gablik, *The Reenchantment of Art*, p. 42.

5. Walter Benjamin, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Paris, Éditions Allia, 2006, p. 22.

6. Tim Whiten cité dans son profil d'artiste, « Tim Whiten », site Web de la Olga Korper Gallery, consulté le 20 mai 2024, https://www.olgakorpergallery.com/artists/tim-whiten/.

7. Jack Burnham, « The Artist as Shaman », *Great Western Salt Works: Essays on the Meaning of Post-Formalist Art*, New York, George Braziller, 1974, p. 144.

8. Francis LeBouthillier, communication personnelle avec l'autrice, 24 juin 2022.

9. Olga Korper, communication personnelle avec l'autrice, 28 avril 2022.

10. Tim Whiten, « Return to the Spiritual: Tim Whiten at the new Art Gallery of Ontario », entrevue de Leah Sandals, Unedit My Heart (blogue), 13 novembre 2008, https://neditpasmoncoeur.blogspot.com/2008/11/return-to-spiritual-tim-whiten-at-new.html.

11. Robert Farris Thompson, « The Art of Tim Whiten », *Darker, ever darker; Deeper, always deeper: The Journey of Tim Whiten*, San Francisco, Meridian Gallery, 2010, p. 32.

12. June Clark, communication personnelle avec l'autrice, 22 avril 2022.

13. Sandra Brewster, entretien individuel avec l'autrice, 13 juillet 2022.

14. Lyn Carter, entretien individuel avec l'autrice, 3 octobre 2022.

15. Ron Shuebrook, communication personnelle avec l'autrice, 2 mai 2022.

16. Ron Shuebrook, communication personnelle avec l'autrice, 2 mai 2022.

17. Shelagh Keeley, entretien individuel avec l'autrice, 18 avril 2022.

18. Shabnam K. Ghazi, entretien individuel avec l'autrice, 30 juin 2022.

19. Shelagh Keeley, entretien individuel avec l'autrice, 18 avril 2022

20. Bonnie Devine, entretien individuel avec l'autrice, 19 mai 2022.

21. Frances Thomas, communication personnelle avec l'autrice, 11 mai 2022.

22. Tim Whiten, entretien individuel avec l'autrice, 26 juillet 2023.

23. Virginia Eichhorn, communication personnelle avec l'autrice, 17 mai 2021.

24. Pamela Edmonds, entretien individuel avec l'autrice, 16 avril 2022.

25. Ron Shuebrook, communication personnelle avec l'autrice, 2 mai 2022.

26. Sandra Brewster, entretien individuel avec l'autrice, 13 juillet 2022.

27. Lyn Carter, entretien individuel avec l'autrice, 3 octobre 2022.

28. Bonnie Devine, entretien individuel avec l'autrice, 19 mai 2022.

29. Pamela Edmonds, entretien individuel avec l'autrice, 16 avril 2022.

30. Olga Korper, communication personnelle avec l'autrice, 28 avril 2022.

**STYLE ET TECHNIQUE**

1. L'historien de l'art Robert Farris Thompson fait remarquer que le poivre de Cayenne en poudre était à l'origine utilisé au royaume du Kongo. Voir Robert Farris Thompson, «The Art of Tim Whiten», *Darker, ever darker; Deeper, always deeper: The Journey of Tim Whiten*, San Francisco, Meridian Gallery, 2010, p. 13.

2. On pourrait établir une comparaison avec les peintures à l'huile carrées et noires d'Ad Reinhardt réalisées entre 1957 et 1967, qui révèlent des nuances chromatiques de bleu foncé, de rouge et de vert.

3. Pamela Edmonds, entretien individuel avec l'autrice, 16 avril 2022.

4. Tim Whiten, entretien individuel avec l'autrice, 26 juillet 2023.

5. En alchimie, le crâne représente la première étape du petit travail, le noircissement et la mortification, la mort au monde, de la terre à la terre.

6. Tim Whiten, entretien individuel avec l'autrice, 30 septembre 2021.

7. Tim Whiten, entretien individuel avec l'autrice, 30 septembre 2021.

8. Thompson, «The Art of Tim Whiten», p. 23.

9. Carolyn Bell Farrell, *Tim Whiten: Messages from the Light*, Toronto et Montréal, Koffler Gallery, Koffler Centre of the Arts et la Liane and Danny Taran Gallery, Centre Saidye Bronfman, 1997, p. 29-30.

10. Tim Whiten, démarche artistique publiée par la Bau-Xi Gallery, Toronto, 1980. L'artiste ajoute : «Mon travail sur le plan du contenu permet la médiation du matériau et de l'idée par la conscience réflexive, car je crois que la condition de l'"Art" est de concerner véritablement la conscience, celle-ci étant elle-même ce principe réflexif qui favorise son propre but, à savoir se connaître et se perpétuer par l'examen, la révélation et la redéfinition.»

11. Les carrés magiques étaient utilisés comme outils de divination et de protection, notamment dans les mondes chinois et arabe.

12. Démarche artistique de Whiten dans un cartel informatif de l’œuvre *Mary’s Permeating Sign* (*Le signe de l’influence de Mary*), Olga Korper Gallery, 2006.

13. Tim Whiten, entretien individuel avec l’autrice, 14 octobre 2021.

14. Tim Whiten, « Return to the Spiritual: Tim Whiten at the new Art Gallery of Ontario », entrevue de Leah Sandals, Unedit My Heart (blogue), 13 novembre 2008.

15. Vera Frenkel, entretien individuel avec l’autrice, 23 septembre 2021.

16. Vera Frenkel, entretien individuel avec l’autrice, 28 septembre 2022.

17. Le Coran en français, consulté le 15 novembre 2024, https://www.le-coran.com/coran-francais-sourate-24-0.html.

18. Tim Whiten cité dans « La nouvelle exposition du Sénat rend hommage à deux autres artistes noirs canadiens », *Magazine SenCAplus* (magazine numérique), 7 décembre 2021, https://sencanada.ca/fr/sencaplus/comment-pourquoi/la-nouvelle-exposition-du-senat-rend-hommage-a-deux-autres-artistes-noirs-canadiens/.

19. Srebrenka Bogović, entretien individuel avec l’autrice, 17 juillet 2022.

20. Bonnie Devine, entretien individuel avec l’autrice, 19 mai 2022.

21. Tim Whiten, entretien individuel avec l’autrice, 12 juillet 2023.

22. Tim Whiten cité dans une entrevue avec Lori Starr, « Interview: Tim Whiten », ArtSync, 4 février 2010, vidéo Vimeo, 11 min 48 s.

## GLOSSAIRE

### art abstrait

L'art abstrait est un langage de l'art visuel employant la forme, la couleur, la ligne et les traces gestuelles pour créer des compositions qui ne tentent pas de représenter des choses appartenant à la réalité visible. L'art abstrait peut interpréter la réalité sous une forme modifiée ou s'en éloigner tout à fait. On l'appelle aussi l'art non figuratif.

### Arte Povera

Mouvement d'avant-garde italien, l'Art Povera s'étend de la fin des années 1960 au début des années 1970. Le terme « arte povera », signifiant littéralement « art pauvre », a été inventé par le critique Germano Celant en 1967. Le mouvement préconise l'utilisation de matériaux trouvés et humbles au sein de sculptures, d'assemblages et de performances. L'Arte Povera est en réaction contre le monde des musées et des galeries d'art commercial, et contre le minimalisme américain, par son utilisation de matières tant naturelles qu'industrielles. Les principaux artistes de l'Arte Povera sont notamment Giovanni Anselmo, Giuseppe Penone et Michelangelo Pistoletto.

### Art Gallery of Hamilton

La Art Gallery of Hamilton (AGH), le plus grand musée d'art public du sud-ouest de l'Ontario, a été fondée en 1914. Sa collection permanente compte plus de 10 000 œuvres d'artistes tant historiques que contemporain·es, originaires du Canada et d'ailleurs dans le monde. Occupant un espace de près de 7000 mètres carrés sur la rue King, la AGH est repensée par l'architecte Bruce Kuwabara entre 2003 et 2005.

### automatisme

Terme physiologique initialement employé par les surréalistes pour nommer les procédés tels que l'association libre, ou encore l'écriture, le dessin et la peinture automatiques, qui permettent d'accéder au subconscient sans que la pensée contrôlée ou la planification ne fassent interférence. Parmi les principaux praticiens européens de l'automatisme, on compte André Masson, Hans Arp et Joan Miró.

### avant-garde

Au début du dix-neuvième siècle, l'expression « avant-garde » entre dans le vocabulaire de l'art du philosophe socialiste Henri de Saint-Simon, qui croit que les artistes ont un rôle à jouer dans la mise en place d'une nouvelle société. La signification de l'expression évolue avec le temps et fait dorénavant référence à des artistes en lien avec leur époque plutôt qu'à un groupe d'artistes en particulier travaillant à moment précis de l'histoire. Le terme évoque le radicalisme et le rejet du statu quo, et est souvent associé à des œuvres provocatrices, qui cherchent la confrontation.

**Beuys, Joseph (Allemagne, 1921-1986)**
Artiste visuel versatile, performeur, éducateur et activiste politique, Joseph Beuys formule « le concept élargi de l'art », selon lequel toute personne peut agir avec créativité, une créativité qui s'étendrait dès lors à toutes les sphères de la vie. Les animaux sont un thème important de ses œuvres expressionnistes, souvent à visées symboliques, tout comme le feutre et la graisse sont ses matériaux privilégiés.

**Bieler, Ted (Canada, né en 1938)**
Sculpteur et pédagogue né à Kingston (Ontario), Ted Bieler est connu pour ses œuvres d'art public de grande envergure, exposées partout au Canada et dans le monde entier, dont *Triad* (*Triade*), 1984, installée sur la rue Front à Toronto. Bieler a enseigné à la Albright-Knox Art School de l'Université de Buffalo, à l'Université de Toronto et à l'Université York; à cette dernière université, au département des arts visuels et d'histoire de l'art de l'école des arts, médias, performances et design, il est aujourd'hui professeur émérite.

**Bloore, Ronald (Canada, 1925-2009)**
Membre fondateur du groupe The Regina Five, Ronald Bloore est un peintre abstrait et un pédagogue. En quête de la qualité transcendantale qu'il perçoit dans l'architecture de la Grèce, de la Turquie et de l'Égypte anciennes, Bloore détruit ses premières œuvres et entreprend des explorations avec le noir et blanc et les formes organiques audacieuses. L'architecture n'a jamais cessé d'influencer sa pratique, et il finit même par l'intégrer à son art, en concevant de petites maquettes tridimensionnelles de ses œuvres avant de les exécuter en taille réelle.

**Brâncuși, Constantin (Roumanie, 1876-1957)**
Sculpteur abstrait travaillant le bois, la pierre et le bronze, Brâncuși recourt à des lignes et des formes géométriques simples pour créer des œuvres traduisant des formes naturelles. Actif pour la majeure partie de sa carrière à Paris, Brâncuși se fait connaître aux États-Unis après sa participation à l'Armory Show, l'exposition internationale d'art moderne de 1913. Brâncuși exerce une importante influence sur les artistes Isamu Noguchi, Henry Moore et Barbara Hepworth, ainsi que sur le mouvement minimaliste des années 1960.

**Brewster, Sandra (Canada, née en 1973)**
Artiste torontoise, Bewster met de l'avant l'expérience de la diaspora noire dans sa pratique multidisciplinaire, englobant la photographie, la vidéo, le dessin et la peinture. Née de parents qui ont émigré de Guyane à Toronto à la fin des années 1960, Brewster traduit la relation complexe entre l'identité et le mouvement, guidant parfois le public à travers un voyage métaphorique.

**Brodzky [plus tard Brodzky Williams], Anne Trueblood (États-Unis, 1932-2018)**
Née dans l'Oregon, Anne Trueblood Brodzky est une éditrice, une conservatrice et une pédagogue qui a vécu au Canada de 1965 à 1982, et de 2016 à 2018. Trueblood Brodzky a été conservatrice à l'éducation à la London Regional Art Gallery de 1965 à 1967, rédactrice en chef d'artscanada, un important magazine d'art canadien, de 1967 à 1982, puis directrice de la Meridian Art Gallery, un espace d'exposition et de performance à but non lucratif situé à San Francisco, qu'elle a fondé avec son mari, Anthony Williams, de 1985 à 2015.

**Cage, John (États-Unis, 1912-1992)**
Compositeur d'avant-garde, John Cage a travaillé selon les principes de l'indétermination et du hasard, son influence s'étendant, au-delà de la musique minimaliste et électronique, à l'art conceptuel et à l'art performance. Sa pièce la plus connue est *4'33"*, une œuvre en trois mouvements au cours de laquelle un interprète reste silencieux sur scène, souvent assis à un piano, pendant la durée spécifiée de 4 minutes et 33 secondes. D'autres œuvres s'appuient sur le Yi King pour générer une structure ou alors sont composées pour un piano préparé – « préparé » en ce sens que des objets sont insérés dans les cordes, ce qui modifie les sons. Cage a longtemps collaboré avec le pionnier de la danse moderne, Merce Cunningham, également son partenaire dans la vie et dans l'art.

**Cameron, Eric (Angleterre/Canada, né en 1935)**
Artiste conceptuel canadien né en Angleterre, Eric Cameron est célèbre pour ce qu'il appelle des « peintures épaisses » avec lesquelles il recouvre des objets ordinaires de milliers de fines couches de peinture. Les œuvres de Cameron sont collectionnées par de nombreux musées importants au Canada, dont le Musée des beaux-arts du Canada à Ottawa et le Glenbow Museum à Calgary. Il a reçu le prix Gershon-Iskowitz en 1994 et le Prix du Gouverneur général en arts visuels et en arts médiatiques en 2004.

**Canadian Art**
Périodique national trimestriel consacré aux arts visuels et publié à Toronto. Axé sur l'art contemporain canadien, *Canadian Art* présente un format qui comprend des articles de fond, des entretiens, des éditoriaux, des actualités artistiques, des profils d'artistes et des comptes rendus d'expositions. Le magazine a connu plusieurs changements de nom après sa fondation en 1943 : entre 1968 et 1983, on le reconnaît comme *artscanada* avant de reprendre le nom de *Canadian Art.* Le magazine cesse ses opérations en 2021.

**Carter, Lyn (Canada, née en 1954)**
Lyn Carter est une artiste et pédagogue établie près de Grand Valley, en Ontario. Ses sculptures et ses dessins ont été exposés dans toute l'Amérique du Nord, ainsi qu'en Grande-Bretagne, en Espagne et en Chine. Formée à l'Université York et au Ontario College of Art (aujourd'hui l'Université de l'ÉADO) de Toronto, Carter travaille en atelier depuis plus de trente-cinq ans et associe souvent l'art et l'artisanat dans son travail.

**Chambers, Michael (Jamaïque/Canada)**
Artiste né en Jamaïque et établi à Toronto, Michael Chambers explore la diversité de la forme humaine – en particulier, le corps noir – dans ses photographies en noir et blanc et ses images à la gomme bichromatée. Michael Chambers a fait l'objet de l'exposition solo itinérante *Shadows to Silver: A 25 Year Retrospective* (*De l'ombre à l'argent : une rétrospective de 25 ans*), 2017-2019. Il a obtenu un baccalauréat en beaux-arts (avec mention) à l'Université York de Toronto. Chambers a été le mentor de jeunes artistes au Don Mills Collegiate Institute pendant plus de deux décennies et a été instructeur d'art au Camera Club de l'Université de Toronto.

**Clark, June (États-Unis/Canada, née en 1941)**
June Clark est une artiste originaire de Harlem et établie à Toronto, dont le travail, souvent autobiographique, transcende les frontières entre la photographie, la sculpture et le collage. Depuis le début de sa carrière dans les années 1970, Clark travaille en atelier. Elle a acquis une vaste reconnaissance internationale, ses œuvres ayant fait l'objet de nombreuses expositions en Amérique du Nord, en Amérique du Sud et en Europe. Son travail est conservé dans les collections du Musée des beaux-arts de l'Ontario à Toronto et au Musée des beaux-arts du Canada à Ottawa.

**constructivisme**
Mouvement artistique qui est fondé en Russie, en 1915, par les artistes Vladimir Tatlin et Alexandre Rodtchenko. Associé au socialisme soviétique, le constructivisme prône une approche matérialiste et utilitariste de l'art, qu'il lie au design, à l'industrie et à l'utilité sociale. Le terme est encore utilisé de nos jours, surtout pour décrire un art abstrait qui emploie la ligne, le plan et d'autres éléments visuels dans la création de représentations géométriques précises et impersonnelles.

**Dalí, Salvador (Espagne, 1904-1989)**
Artiste espagnol et membre influent du mouvement surréaliste, Salvador Dalí est surtout connu pour ses images provocantes, fortement symboliques et oniriques tirées du subconscient, ainsi que pour son attention méticuleuse aux détails. Son œuvre *La persistance de la mémoire*, 1931, avec ses cadrans d'horloge en fusion et ses montres molles, reste l'une des œuvres d'art les plus parodiées du vingtième siècle.

**Devine, Bonnie (Anishinaabe/Ojibwa, Première Nation de Serpent River, née en 1952)**
Artiste d'installations en techniques mixtes, vidéaste, sculptrice et commissaire, Devine est acclamée pour ses explorations des traditions ojibwa dans une critique des héritages coloniaux. Devine tire parti des textiles, des contes et du tissage pour soulever des questions complexes liées à la terre, aux traités et aux contacts entre les colons et les Autochtones. Elle est professeure agrégée à l'Université de l'ÉADO de Toronto, où elle a fondé le programme Indigenous Visual Culture.

**Duchamp, Marcel (France/États-Unis, 1887-1968)**
Parmi les artistes penseurs les plus importants du vingtième siècle, Duchamp influence l'art conceptuel, le pop art et le minimalisme. Mieux connu pour son extraordinaire tableau, *Nu descendant un escalier, n^o^ 2*, 1912, il est également renommé pour ses œuvres ready-mades, dont *Fontaine*, 1917, son célèbre urinoir, et *L.H.O.O.Q.*, 1919, l'œuvre par laquelle il « profane » *La Joconde*, pièce célébrissime de Léonard de Vinci, peinte en 1503.

**expressionnisme**
L'expressionnisme est un style d'art intense et émotionnel qui valorise la représentation des idées et des sentiments subjectifs de l'artiste. L'expressionnisme allemand en est une déclinaison et voit le jour au début du vingtième siècle en Allemagne et en Autriche. En peinture, l'expressionnisme est associé à l'usage de couleurs puissantes et à des coups de pinceau non naturalistes.

**expressionnisme abstrait**
Mouvement pictural qui connaît un essor à New York dans les années 1940 et 1950, l'expressionnisme abstrait se définit par la combinaison de l'abstraction formelle et de l'expression du subconscient. Le terme décrit une grande variété d'œuvres. Jackson Pollock, Mark Rothko, Barnett Newman et Willem de Kooning comptent parmi les figures les plus célèbres de l'expressionnisme abstrait.

**Fluxus**
Collectif international d'artistes, Fluxus est en activité dans les années 1960 et 1970 dans les domaines de l'art visuel, du théâtre, de la musique, du design et de la poésie. L'art de rue, les festivals et les événements (également appelés « Happenings ») occupent une place importante dans la pratique de Fluxus, qui privilégie le processus et l'expérimentation par rapport au produit fini et s'efforce d'intégrer l'art dans la vie quotidienne. Influencé·es par John Cage et Marcel Duchamp, les représentant·es majeur·es de Fluxus comptent George Maciunas, Dick Higgins, Alison Knowles, Ken Friedman, Nam June Paik, Yoko Ono et Joseph Beuys.

**Frenkel, Vera (Canada/République tchèque, née en 1938)**
Artiste multidisciplinaire et écrivaine tchèque de renommée internationale, Frenkel est née à Bratislava et est aujourd'hui établie à Toronto. D'abord connue pour ses sculptures et ses estampes, Frenkel est depuis les années 1970 à l'avant-garde de l'art médiatique contemporain canadien, et ses œuvres sont présentées dans les principaux musées et festivals du monde entier. Elle est aujourd'hui professeure émérite à l'Université York, au département d'art visuels et d'histoire de l'art, de l'école des arts, médias, performances et design. Frenkel a reçu d'importantes distinctions, dont le Prix du Gouverneur général en arts visuels et en arts médiatiques en 2005.

**guerre du Vietnam**
La guerre du Vietnam (1955 à 1975) est un conflit militaire prolongé opposant le gouvernement communiste du Vietnam du Nord et le gouvernement du Vietnam du Sud, qui se bat avec l'aide des États-Unis. Responsable de millions de décès militaires et civils, la guerre divise profondément l'opinion politique aux États-Unis et se termine par la victoire du Vietnam du Nord en 1975.

**Hesse, Eva (Allemagne/États-Unis, 1936-1970)**
Eva Hesse est une sculptrice reconnue pour son usage innovant de matériaux tels que la fibre de verre, le latex et les plastiques. Ses œuvres empruntent souvent des formes organiques, reflétant la physicalité et la vulnérabilité du corps humain, et se caractérisent par l'importance accordée à la texture et à la souplesse. Malgré la brièveté de sa carrière due à sa mort prématurée, Hesse reste une figure marquante de l'art post-minimal.

**installation**
Les installations sont généralement des œuvres tridimensionnelles, souvent conçues en relation à un site donné. Formes d'art hybrides, elles peuvent inclure de la peinture, de la sculpture, du son, de la vidéo et de la performance. Les installations sont temporaires ou permanentes. L'art de l'installation est apparu dans les années 1960 et a grandement évolué de la production d'objets d'art discrets et esthétiques à la création d'environnements expérientiels, interactifs et immersifs.

**K. Ghazi, Shabnam (Iran/Canada, née en 1971)**
Shabnam K. Ghazi est une artiste née à Téhéran et établie à Toronto, dont les peintures, les sculptures et les céramiques sont largement exposées au Canada et à l'étranger. Dans les années 1990, elle fait un stage dans ces moyens d'expression en Iran, avant de s'installer à Toronto en 2001 et d'obtenir un baccalauréat en beaux-arts à l'Université York de Toronto en 2009.

**Kandinsky, Vassily (Russie, 1866-1944)**
Peintre et théoricien russe établi en Allemagne puis, plus tard, en France, Kandinsky est au cœur de l'essor de l'art abstrait. Beaucoup de ses œuvres expriment son intérêt pour la couleur, le son et l'émotion. Écrit en 1910, *Du spirituel dans l'art*, son célèbre traité sur l'abstraction, explore la psychologie des couleurs et le langage des formes et de la composition, tout en mettant l'accent sur la vie intérieure de l'artiste.

**Keeley, Shelagh (Canada, née en 1954)**
Artiste multidisciplinaire née à Oakville et établie à Toronto, en Ontario, Keeley est reconnue pour sa pratique étendue du dessin, qui se traduit souvent par des installations temporaires et spécifiques au site de grande envergure. Très en vue depuis les années 1980, Keeley poursuit une carrière internationale et a vécu à Paris et à New York pendant vingt-deux ans. Ses œuvres font partie de prestigieuses collections publiques, notamment celles du Musée des beaux-arts du Canada à Ottawa et du Museum of Modern Art de New York. En 2017, elle a reçu le Prix du Gouverneur général en arts visuels et en arts médiatiques.

**Klee, Paul (Allemagne/Suisse, 1879-1940)**
Artiste allemand né en Suisse, Klee révèle un style très personnel et une imagination débordante, de même que l'influence du surréalisme et de l'expressionnisme. Peintre, dessinateur, graveur et théoricien de la couleur accompli, Klee produit plus de 10 000 œuvres. En Allemagne, il enseigne à l'école d'art, de design et d'architecture du Bauhaus de 1921 à 1931, et à l'Académie de Düsseldorf de 1931 à 1933.

**land art**
Le land art est une forme d’art dans laquelle les œuvres sont créées dans et à partir de la terre, et sont souvent de taille monumentale, spécifiques au site, et composées de matériaux naturels trouvés localement. Né dans les années 1960 dans le cadre du mouvement plus large de l’art conceptuel, le land art s’est principalement développé aux États-Unis et en Grande-Bretagne. Parfois connus sous le nom d’art environnemental ou de « earthworks », ces projets englobent les concepts de temporalité, d’érosion naturelle et de mouvement écologique, tout en rejetant la marchandisation de l’objet d’art et le cadre conventionnel des galeries. Les artistes Richard Long, Nancy Holt, Walter de Maria et Robert Smithson en sont les têtes d’affiche.

**LeBouthillier, Francis (Canada, né en 1962)**
Artiste, pédagogue et chercheur établi à Toronto, Francis LeBouthillier est professeur à la faculté des arts de l’Université de l’ÉADO depuis 1989. Sa pratique multidisciplinaire consiste à créer des installations inspirées par la technologie qui abordent des questions liées à l’environnement, au genre et aux hiérarchies du pouvoir. Il conçoit également des simulateurs chirurgicaux pour la recherche et la formation médicale.

**Lightman, EJ (Canada, né en 1952)**
Artiste et conservateur établi à Toronto, EJ Lightman est connu pour avoir fondé le Tree Museum à Gravenhurst, en Ontario, en 1997. Le musée propose une collection extérieure d’œuvres d’art spécifiques au site, notamment des installations d’Ed Pien, de Tim Whiten et de Noel Harding. EJ Lightman a également été commissaire d’expositions présentées à la Workscene Gallery de Toronto dans les années 1980, en plus d’exposer ses propres œuvres en techniques mixtes à l’échelle internationale.

**Manupelli, George (États-Unis, 1931-2014)**
Cinéaste et conservateur né à Boston, George Manupelli fonde en 1963 le Ann Arbor Film Festival, dans le Michigan, qu’il fait connaître comme un festival indépendant et expérimental de premier plan. Au cours d’une carrière de quarante ans en tant que pédagogue, Manupelli a enseigné à l’Université du Michigan, à l’Université York de Toronto et a été doyen du San Francisco Art Institute.

**Miró, Joan (Espagne, 1893-1983)**
Artiste prolifique, Miró compte parmi les figures qui façonnent l’histoire de l’art abstrait par sa pratique en peinture, sculpture, gravure et arts décoratifs. Pendant sa longue carrière, Miró s’est intéressé au paysage de son pays natal. Bien qu’influencé par les surréalistes français, il est reconnu pour avoir façonné un style hautement personnel.

**Mondrian, Piet (Hollande, 1872-1944)**
Peintre et théoricien néerlandais, Piet Mondrian est réputé pour ses peintures suivant le format de la « grille », composées de lignes droites noires et de carrés aux couleurs primaires. Figure influente de l'art visuel contemporain, il annonce le passage de la figuration à l'abstraction géométrique. Mondrian cofonde le mouvement artistique néerlandais De Stijl, en 1917 avec Theo van Doesburg, et énonce les principes du néoplasticisme, un style non figuratif conçu comme une expression plastique pure des valeurs et de l'esthétique universelles.

**Musée des beaux-arts de l'Ontario (MBAO, ou AGO)**
Fondée en 1900 sous le nom de Art Museum of Toronto, puis rebaptisée Art Gallery of Toronto en 1919, la Art Gallery of Ontario (depuis 1966) ou Musée des beaux-arts de l'Ontario est une importante institution muséale torontoise qui détient près de 95 000 œuvres d'artistes du Canada et de l'international.

**Musée des beaux-arts du Canada (MBAC, ou NGC)**
Institution fondée à Ottawa en 1880, la National Gallery of Canada ou Galerie nationale du Canada, rebaptisée Musée des beaux-arts du Canada en 1984, possède la plus vaste collection au pays d'art canadien et d'œuvres d'artistes de renommée internationale. Sous l'impulsion du gouverneur général, le marquis de Lorne, le musée a été créé à l'origine pour renforcer l'identité spécifiquement canadienne en matière de culture et d'art, et pour constituer une collection nationale d'œuvres d'art qui correspondrait à l'envergure des autres institutions de l'Empire britannique. Depuis 1988, le musée est situé sur la promenade Sussex dans un bâtiment conçu par Moshe Safdie.

**Nightingale Gallery**
La Nightingale Gallery est une galerie de Toronto fondée en 1968 par Chris Youngs, un expatrié américain, et un lieu privilégié de l'art expérimental et conceptuel. Son exposition collective de 1970, intitulée *Concept 70*, organisée par Youngs et Robert Bowers, rassemble des œuvres de Ian Carr-Harris, Stephen Cruise, John McEwen, Dennis Oppenheim ainsi que General Idea. En 1971, la Nightingale Gallery devient A Space, un centre d'artistes autogéré.

**Oldenburg, Claes (Suède/États-Unis, 1929-2022)**
Sculpteur américain d'origine suédoise, Oldenburg passe la majeure partie de sa carrière à New York. Il est surtout connu pour ses sculptures molles expérimentales, ainsi que pour ses installations monumentales d'art public qui représentent souvent des objets quotidiens et banals dans une échelle surdimensionnée. Considéré comme une figure majeure du pop art, nombre de ses œuvres publiques ont été créées en collaboration avec son épouse, l'artiste Coosje van Bruggen (1942-2009).

**performance**
Forme d'art visuel, la performance implique la création d'œuvres par des actions ou des gestes de l'artiste ou d'autres protagonistes et présentés en direct ou par le biais d'une documentation enregistrée. L'art performance voit le jour au début du vingtième siècle, avec des mouvements comme dada et le futurisme, et trouve un public plus large dans les années 1960 et 1970 après le déclin du modernisme. Les thèmes communs de la performance se rapportent aux expériences de la vie, au corps humain et à la critique sociale. Les artistes Carolee Schneeman, Marina Abramović, Ana Mendieta et Chris Burden en sont les représentant·es majeur·es.

**phénoménologie**
La phénoménologie est un mouvement philosophique initié par le philosophe austro-allemand Edmund Husserl (1859-1938) au début du vingtième siècle. Dans la phénoménologie, le sens, la signification et la valeur dérivent de l'expérience humaine vécue, en particulier de l'expérience subjective des phénomènes.

**postminimalisme**
Le postminimalisme est un terme employé pour désigner les œuvres créées après l'essor du minimalisme, dans les années 1960, en réaction à l'esthétique austère, autonome et impersonnelle privilégiée par le minimalisme. L'art postminimaliste exploite des matériaux organiques et non conventionnels plutôt que des matériaux industriels, tout en mettant l'accent sur le processus de création plutôt que sur la physicalité de l'œuvre achevée.

**ready-made**
Un « ready-made » est une œuvre composée d'objets ordinaires et manufacturés de la vie quotidienne, dont la présentation a pu être légèrement modifiée. L'artiste français Marcel Duchamp a utilisé ce terme pour la première fois pour décrire ses propres œuvres, désormais célèbres, notamment *Roue de bicyclette*, 1913 (une roue montée sur un tabouret en bois) et *En prévision du bras cassé*, 1915 (une simple pelle à neige qu'il a titrée). En présentant les ready-mades comme des objets d'art, Duchamp remet en question la compréhension et le statut conventionnels de l'objet d'art, ainsi que la nature même de l'acte créatif.

**Robert McLaughlin Gallery**
La Robert McLaughlin Gallery est une galerie d'art publique créée en 1967 à Oshawa, en Ontario, grâce à des fonds et des œuvres d'art offertes par Ewart McLaughlin et son épouse, Alexandra Luke, l'une des co-fondatrices du Groupe des Onze. La Robert McLaughlin Gallery se spécialise dans l'art contemporain canadien et possède la plus grande collection, au Canada, de pièces créées par le Groupe des Onze.

**Rothko, Mark (Lettonie/États-Unis, 1903-1970)**
Figure majeure de l'expressionnisme abstrait, Rothko commence sa carrière comme illustrateur et aquarelliste. À la fin des années 1940, il développe un style qui définit l'ensemble de son œuvre, et crée des peintures à l'huile constituées de champs de couleurs intenses. Composées de structures en forme de blocs rectangulaires de couleurs complémentaires, ses œuvres expriment son intérêt constant pour les mystères de la vie, la spiritualité et la transcendance.

**Rubens, Peter Paul (Flandres, 1577-1640)**
Le peintre baroque Peter Paul Rubens est reconnu pour ses compositions à sujets religieux et mythologiques. Influencé dans sa jeune carrière par les peintres de la Renaissance vénitienne, Rubens développe un style qui en vient à incarner la sensualité et le mouvement de la peinture baroque, employant une technique plus relâchée et libre dans ses derniers travaux. Il a dirigé un vaste atelier pour la production de ses œuvres, en plus de servir à titre de diplomate pour les Pays-Bas, en Europe.

**sémiotique**
La sémiotique est l'étude et l'interprétation des systèmes de signes et de symboles au sein de la société, ainsi que de leur processus de production et de transmission de sens. Le domaine moderne de la sémiotique est né, à la fin du dix-neuvième et au début du vingtième siècle, des travaux théoriques du linguiste de Suisse Ferdinand de Saussure et du polymathe des États-Unis Charles Sanders Peirce.

**Shuebrook, Ron (États-Unis/Canada, né 1943)**
Artiste, pédagogue et administrateur établi à Guelph, en Ontario, Ron Shuebrook est connu pour ses œuvres abstraites à grande échelle sur papier et sur toile, qui ont fait l'objet de nombreuses expositions au Canada. Il a enseigné au Nova Scotia College of Art and Design (aujourd'hui l'Université NSCAD), à l'Université de Guelph, à l'Université York et au Ontario College of Art & Design (aujourd'hui l'Université de l'ÉADO). Il a également été président de ce dernier établissement de 2000 à 2005.

**Smithson, Robert (États-Unis, 1938-1973)**
Artiste originaire du New Jersey et reconnu comme l'une des figures de proue du land art, Smithson étudie la peinture et le dessin à la Art Students League of New York et à la Brooklyn Museum Art School avant de se tourner vers l'installation et la sculpture. Son œuvre la plus connue est *Spiral Jetty* (*Jetée en spirale*) 1970, une spirale de 457 m de long, constituée de boue, de cristaux de sel et de pierres, installée sur la rive du Grand Lac Salé en Utah.

**structuralisme**
École de pensée qui prend naissance en Europe dans les années 1900, selon laquelle tous les aspects de la culture et de l'expérience humaines peuvent être interprétés à travers leur relation avec une structure ou un système plus large de modèles ou de motifs récurrents, comme le modèle d'une structure narrative universelle dans la littérature. L'anthropologue français Claude Lévi-Strauss a été l'un des principaux chercheurs associés à ce mode de raisonnement intellectuel.

**surréalisme**

Mouvement littéraire et artistique lancé à Paris, au début du vingtième siècle, le surréalisme favorise l'expression de l'inconscient, libéré du contrôle des conventions et de la raison. Images fantastiques et juxtapositions incongrues caractérisent les œuvres surréalistes. Répandu dans le monde entier, le mouvement a influencé les arts visuels, mais aussi le cinéma, le théâtre et la musique. Ses principaux représentants sont Salvador Dalí, René Magritte et Man Ray.

**Thomas, Frances (Canada, née en 1949)**

Peintre et graveuse née à Parry Sound (Ontario), Frances Thomas vit actuellement à Barrie, en Ontario. Elle est connue pour ses peintures abstraites et gestuelles qui explorent les états psychologiques et la nature de l'existence. Thomas a étudié à l'Université York de Toronto où elle a obtenu un baccalauréat et une maîtrise en beaux-arts.

**vanité**

La vanité est un style de nature morte associé à la peinture hollandaise du dix-septième siècle. Mettant en scène un mélange d'objets symboliques représentant les réalisations terrestres (notamment les livres, les instruments de musique et les objets de luxe) et d'objets symbolisant la mort (crânes et nourriture pourrie ou fleurs fanées), les vanités appellent le spectateur à envisager sa mortalité, à rejeter les plaisirs du monde et à adopter la repentance. La montée en puissance du genre est étroitement associée au calvinisme et à sa vision morale rigide aux Pays-Bas.

**Vazan, Bill (Canada, né en 1933)**

Né à Toronto, Vazan est reconnu pour ses installations de land art, ses sculptures en pierre et ses photographies conceptuelles qui explorent la façon dont la cosmologie et la géographie influencent notre compréhension du monde. Vazan étudie les arts visuels au Ontario College of Art (aujourd'hui l'Université de l'ÉADO) à Toronto, à l'École des Beaux-Arts de Paris et à l'Université Sir George Williams (aujourd'hui l'Université Concordia) à Montréal. Vazan est une figure de proue de la scène artistique d'avant-garde montréalaise depuis des décennies.

**Zach, Jan (République tchèque, 1914-1986)**

Sculpteur tchèque de renommée internationale, Jan Zach crée des œuvres qui explorent les thèmes de la liberté et du courage humains en relation avec l'histoire de l'oppression nazie et communiste dans son pays natal. Jan Zach s'est installé à Victoria, en Colombie-Britannique, en 1951, où il a ouvert une école de peinture et de sculpture. Il a été président du département de sculpture à la School of Architecture and Allied Arts de l'Université de l'Oregon de 1958 à 1979.

# SOURCES ET RESSOURCES



Depuis 1971, Tim Whiten, membre de l'Académie royale des arts du Canada (ARC), présente ses œuvres à deux et à trois dimensions ainsi que ses performances rituelles dans des expositions à travers l'Amérique du Nord et l'Asie. Ses œuvres font partie de nombreuses collections, notamment celles du Musée des beaux-arts du Canada, du Musée des beaux-arts de l'Ontario et de la Art Gallery of Hamilton. Whiten est représenté par la Olga Korper Gallery de Toronto. Il a reçu en 2022 le prestigieux prix Gershon-Iskowitz du MBAO ainsi que le Prix du Gouverneur général en arts visuels et en arts médiatiques pour ses réalisations artistiques en 2023.



Vue d'installation de l'exposition *Tim Whiten: Messages from the Light* (Tim Whiten : messages de la lumière), Centre Saidye-Bronfman, Montréal, 1997.

**SÉLECTION D'EXPOSITIONS INDIVIDUELLES**

| | |
|---|---|
| **1971** | *Tim Whiten: Meditation Metamorphosis and Psalm* (Tim Whiten : méditation métamorphose et psaume), Erindale College, Université de Toronto, Mississauga |
| **1972** | *Tim Whiten: Sculpture and Drawings* (Tim Whiten : sculpture et dessins), Jerrold Morris Gallery et Galerie d'art de l'Université York, Toronto |
| **1976** | *Tim Whiten*, Bau-Xi Gallery, Toronto |
| **1978** | *Tim Whiten*, Bau-Xi Gallery, Toronto |
| **1979** | *Tim Whiten: Selected Works on Paper* (Tim Whiten : œuvres choisies sur papier), Bau-Xi Gallery, Toronto |
| **1983** | *Tim Whiten*, Bau-Xi Gallery, Toronto |
| **1986** | *Descendants of Parsifal* (Descendants de Parsifal), Olga Korper Gallery, Toronto |
| **1990** | *Tim Whiten*, Olga Korper Gallery, Toronto |
| **1993** | *Tim Whiten*, Olga Korper Gallery, Toronto |

| | |
|---|---|
| **1996** | *Tim Whiten*, Olga Korper Gallery, Toronto |
| **1997** | *Last Night, Night Before* (Hier soir, avant-hier soir), Olga Korper Gallery, Toronto<br>*Tim Whiten: Messages from the Light* (Tim Whiten : messages de la lumière), Koffler Gallery, Koffler Centre of the Arts, Toronto |
| **1998** | *Tim Whiten: Messages from the Light* (Tim Whiten : messages de la lumière), Liane and Danny Taran Gallery, Centre Saidye-Bronfman (aujourd'hui le Centre Segal des arts de la scène), Montréal; Olga Korper Gallery, Toronto |
| **2001** | *Tim Whiten: Enigmata/Rose* (Tim Whiten : énigmes/rose), Meridian Gallery, San Francisco |
| **2002** | *T After Tom* (T après Tom), Olga Korper Gallery, Toronto |
| **2004** | *Working The Unseen* (Travailler l'invisible), Meridian Gallery, San Francisco |
| **2006** | *…as it is…* (…tel quel…), Canadian Clay & Glass Gallery, Waterloo |
| **2008** | *UP, DOWN, IN-BETWEEN* (VERS LE HAUT, VERS LE BAS, ENTRE LES DEUX), Olga Korper Gallery, Toronto |
| **2010** | *Ritual Evidence* (Preuves rituelles), Art Gallery of Hamilton<br>*Darker, ever darker; Deeper, always deeper: The Journey of Tim Whiten* (Plus sombre, toujours plus sombre; plus profond, toujours plus profond : le parcours de Tim Whiten), Meridian Gallery, San Francisco |
| **2011** | *coming PASSAGE going* (venir PASSAGE aller), Olga Korper Gallery, Toronto |
| **2013** | *CIRCUIT inside* (CIRCUIT intérieur), Olga Korper Gallery, Toronto |
| **2018** | *Mindful* (Pleine conscience), Tom Thomson Art Gallery, Owen Sound |
| **2019** | *Suspend* (Suspendre), Olga Korper Gallery, Toronto |
| **2021** | *Tim Whiten: Tools of Conveyance* (Tim Whiten : outils de transmission), CU Art Museum, University of Colorado Boulder |
| **2022** | *Elemental: Ethereal* (Élémentaire : éthéréel), Musée d'art McMaster, Hamilton<br>*Elemental: Oceanic* (Élémentaire : océanique), The Robert McLaughlin Gallery, Oshawa |
| **2023** | *Elemental: Earthen* (Élémentaire : terrestre), Art Gallery of Peterborough, Peterborough<br>*Elemental: Fire* (Élémentaire : feu), Galerie d'art de l'Université York, Toronto |

**SÉLECTION D'EXPOSITIONS COLLECTIVES**

| | |
|---|---|
| **1970** | *Works Mostly on Paper* (Œuvres essentiellement sur papier), Institute of Contemporary Art, Boston<br>*Circuit*, Institute of Contemporary Art, Boston<br>*Drawings and Prints* (Dessins et estampes), Nightingale Gallery, Toronto |
| **1974** | *Selections of Contemporary Canadian Painting* (Sélection de peintures canadiennes contemporaines), Université de l'État de New York, Buffalo |
| **1977** | *Making Marks: An Exhibition of Current Canadian Drawing* (Créer des marques : une exposition de dessins canadiens contemporains), MacKenzie Art Gallery, Regina<br>*Ontario Now 2: A Survey of Contemporary Art* (Ontario maintenant 2 : un aperçu de l'art contemporain), Art Gallery of Hamilton, Hamilton |
| **1981** | *Post-Modernist Metaphors* (Métaphores postmodernistes), The Alternative Museum, New York<br>*Sculptural Density* (Densitité sculpturale), Visual Arts Museum, New York<br>*Down Under* (Les antipodes), œuvres in situ, échange culturel avec l'Australie, Art Gallery at Harbourfront, Toronto |
| **1983** | *Remains to be Seen* (Restes à voir), John Michael Kohler Arts Center, Sheboygan, Wisconsin |
| **1991** | *Site Memory: Contemporary Art from Canada* (Mémoire du site : art contemporain du Canada), Cleveland Center for Contemporary Art; Macdonald Stewart Art Centre, Guelph |
| **1994** | *Ofrenda*, Art Gallery at Harbourfront, York Quay Centre, Toronto |
| **1995** | *Ordinary Magic: Aspects of Ritual in Contemporary Art/La magie ordinaire : aspects du rituel en art contemporain*, Galerie Leonard et Bina Ellen, Université Concordia, Montréal |
| **1998** | *Between Body and Soul* (Entre le corps et l'âme), Liane and Danny Taran Gallery, Centre Saidye-Bronfman (aujourd'hui le Centre Segal des arts de la scène); Galerie Leonard et Bina Ellen, Université Concordia, Montréal<br>*Outdoor Installations* (Installations extérieures), The Tree Museum, Gravenhurst |
| **2005** | *Tribute: The Art of African Canadians* (Hommage : l'art des Afro-Canadien·nes), Art Gallery of Mississauga; Art Gallery of Peel, Brampton |
| **2008** | *Transformation AGO*, Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto |
| **2011** | *Magic Squares: The Patterned Imagination of Muslim Africa in Contemporary Culture* (Les carrés magiques : l'imaginaire de l'Afrique musulmane dans la culture contemporaine), Textile Museum of Canada, Toronto |

| | |
|---|---|
| **2014** | *If It Weren't for the War* (S'il n'y avait pas la guerre), Tom Thomson Art Gallery, Owen Sound<br>*The Human Condition Through Glass/La condition humaine à travers le verre*, Espace VERRE, Montréal |
| **2015** | *Puppet Act: Manipulating the Master's Voice* (L'acte des marionnettes : manipuler la voix de la personne maîtresse), The Robert McLaughlin Gallery, Oshawa |
| **2016** | *Toronto: Tributes + Tributaries, 1971–1989* (Toronto : hommages + tributaires, 1971-1989), Art Gallery of Ontario, Toronto |
| **2017** | *Cultural Topographies: The Complexities of History and Identity in Canada* (Topographies culturelles : les complexités de l'histoire et de l'identité au Canada), Canadian Clay & Glass Gallery, Waterloo |
| **2018** | *BELIEVE* (CROIRE), Museum of Contemporary Art Toronto |
| **2020** | *Detroit, We Love You* (Détroit, on t'aime), Art Gallery of Windsor |

**INSTALLATIONS ET PERFORMANCES RITUELLES**

| | |
|---|---|
| **1976** | *Lecture on the Weather* (*Conférence sur la météo*), Albright-Knox Art Gallery, Buffalo<br>*Four Worlds* (*Quatre mondes*), The Music Gallery, Toronto |
| **1977** | *Morada*, Artpark, Lewiston |
| **1978** | *Requiem for Abraxas* (*Requiem pour Abraxas*), Bau-Xi Gallery, Toronto<br>*Metamorphosis [Stage I] (Métamorphose [Étape I])*, College Street, Toronto |
| **1979** | *Septem Septum*, Factory 77, Toronto<br>*Voler Volé*, York University Fine Arts, Markham (YUFAM)<br>*Pier De Vigne*, Bau-Xi Gallery, Toronto<br>*Osiris Ahmose*, York University Fine Arts, Markham (YUFAM) |
| **1980** | *Metamorphosis [Stage II] (Métamorphose [Étape II])*, Bau-Xi Gallery, Vancouver<br>*Metamorphosis [Stage III]* (*Métamorphose [Étape III]*), Bau-Xi Gallery, Toronto |
| **1982** | *Matrix* (*Matrice*), présentée dans le cadre de Art Across the Park, Central Park, New York |
| **1986** | *Mediatrix* (*Médiation*), Atkinson College Theatre, Galerie d'art de l'Université York, Toronto |

**PRIX**

| | |
|---|---|
| **1989** | Distinguished Leadership Award, Extraordinary Service to the Arts, American Biographical Institute |
| **2000** | Faculty of Fine Arts Dean's Teaching Award, Université York |
| **2022** | Prix Gershon-Iskowitz au MBAO, Gershon Iskowitz Foundation |
| **2023** | Prix du Gouverneur général en arts visuels et en arts médiatiques pour ses réalisations artistiques |

**SÉLECTION DE CATALOGUES ET DE LIVRETS D'EXPOSITION**

Aarons, Anita, *Down Under: 3 + 3 + 9: Sculptors in Exchange: Australia and Canada*, Toronto, Art Gallery at Harbourfront, 1981.

Antaki, Karen, *La magie ordinaire : aspects du rituel en art contemporain*, Montréal, Galerie Leonard et Bina Ellen, Université Concordia, 1995.

Antaki, Karen et David Liss, *Between Body and Soul*, Montréal, Liane and Danny Taran Gallery, Centre Saidye-Bronfman et Galerie Leonard et Bina Ellen, Université Concordia, 1998.

Anthony, Elizabeth et Carolyn Bell Farrell, *Tim Whiten: Enigmata/Enigmata Rose*, San Francisco, Meridian Gallery, 2001.

Bell Farrell, Carolyn, *The Tree Museum: Site-Specific Installations*, Gravenhurst, The Tree Museum, 2000.

Bell Farrell, Carolyn, David Liss et Claire Christie, *Tim Whiten: Messages from the Light*, Toronto et Montréal, Koffler Gallery, Koffler Centre of the Arts et Liane and Danny Taran Gallery, Centre Saidye-Bronfman, 1997.

Brodzky, Anne Trueblood, Robert Farris Thompson, Dale McConathy, Claire Daigle, Jarrett Earnest et Mia Kirsi Stageberg, *Darker, ever darker; Deeper, always deeper: The Journey of Tim Whiten*, San Francisco, Meridian Gallery, 2010.

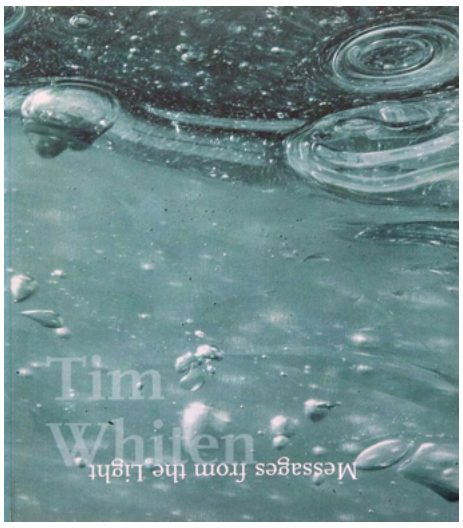
Christie, Claire, *The Spontaneous Echo: Christian Eckart, Barbara Steinman, Tim Whiten*, Toronto, Olga Korper Gallery, 1995.

Clarke, Neville et Andrea De Shield, *Tribute: The Art of African Canadians*, Mississauga et Peel, Art Gallery of Mississauga et Art Gallery of Peel, 2005.

Cumming, Glen E., *Ontario Now 2: A Survey of Contemporary Art*, Hamilton, Art Gallery of Hamilton, 1977.

Eichhorn, Virginia, *…as it is…*, Waterloo, Canadian Clay & Glass Gallery, 2006.

Firmin, Sandra Q., Jarrett Earnest et S. Brent Plate, *Tim Whiten: Tools of Conveyance*, Boulder, University of Colorado Art Museum, 2022.



Couverture du catalogue d'exposition *Tim Whiten: Messages from the Light*, par Carolyn Bell Farrell, David Liss et Claire Christie, Toronto et Montréal, Koffler Gallery, Koffler Centre of the Arts et la Liane and Danny Taran Gallery, Centre Saidye-Bronfman, 1997.

Jenkner, Ingrid, *Site Memory: Contemporary Art from Canada*, Guelph, Macdonald Stewart Art Centre, 1991.

Lister, Kenneth R., dir., *Canada Collects: Treasures from Across the Nation*, Toronto, Musée royal de l'Ontario, 2007.

Meurehg, Claude S., *Art & Theology in Dialogue: Concerning the Spiritual in Art*, Toronto, Toronto School of Theology, 2011.

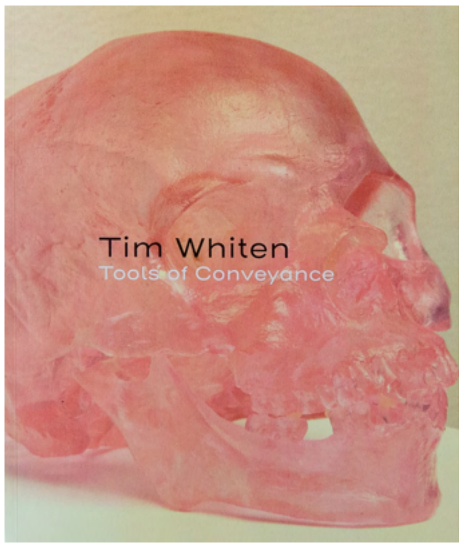
Morris, Jerrold, *20th Century Canadian Drawings*, Stratford, Gallery Stratford, 1979.

Nanibush, Wanda et Georgiana Uhlyarik, dir., *Toronto: Tributes + Tributaries, 1971-1989*, Toronto, Art Gallery of Ontario, 2018.

Phillips, Carol A., *Making Marks: An Exhibition of Current Canadian Drawing*, Regina, MacKenzie Art Gallery, 1977.

Reid, Stuart, Carla Garnet et Corinna Ghaznavi, *18 Illuminations: Contemporary Art and Light*, Owen Sound, Tom Thomson Art Gallery, 2007.

Singer, Christian Bernard et Nancy Schnarr, *Glass Factor: Luminaries in the Canadian Art Glass Scene*, Waterloo, Canadian Clay & Glass Gallery, 2010.




Couverture du catalogue d'exposition *Tim Whiten: Tools of Conveyance*, Jarrett Earnest, S. Brent Plate et Sandra Firmin, dir., Boulder, University of Colorado Art Museum, 2021.

**SÉLECTION DE LIVRES, DE PÉRIODIQUES ET D'ANTHOLOGIES**

Belton, Robert J., *Sights of Resistance: Approaches to Canadian Visual Culture*, Calgary, University of Calgary Press, 2001.

Brodzky, Anne Trueblood, Rose Danesewich et Nick Johnson, dir., *Stones, Bones and Skin: Ritual and Shamanic Art*, Toronto, Society for Art Publications, 1977.

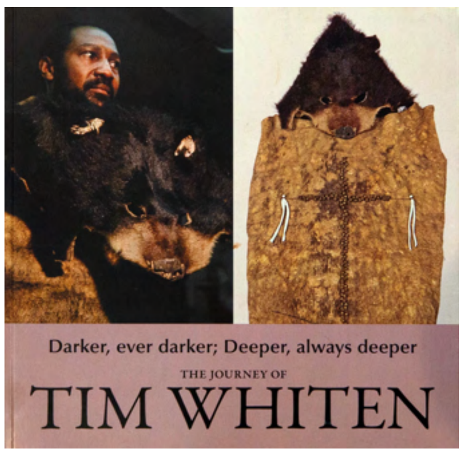
Firmin, Sandra Q., *Artpark: 1974-1984*, New York, Princeton Architectural Press, 2010.

Holubizky, Ihor et Daniel Donovan, *Signs of the Spirit: The Donovan Collection at St. Michael's College*, Toronto, St. Michael's College, University of Toronto, 2001.

Krantz, Les, *American Artists: An Illustrated Survey of Leading Contemporaries*, New York, American References Publishing Corporation, 1985.

Lippard, Lucy R., *Overlay: Contemporary Art and the Art of Prehistory*, New York, Pantheon Books, 1983.

Marriott, John, dir., *Sensoria from Censorium: An Anthology of Diverse Perspectives*, volume 2, Toronto, Mangajin Books, 1993.




Couverture du catalogue d'exposition *Darker, ever darker; Deeper, always deeper: The Journey of Tim Whiten*, par Tim Whiten, Anne Trueblood Brodzky, Robert Farris Thompson, Dale McConathy, Claire Daigle, Jarrett Earnest et Mia Kirsi Stageberg, San Francisco, Meridian Gallery, 2010.

Vanderstukken, Koen, *Glass: Virtual, Real*, London, Black Dog Publishing, 2016.

**ENTRETIENS DISPONIBLES EN LIGNE**

« Art in the Spotlight: Tim Whiten », Tim Whiten en conversation avec Sherry Phillips et Georgiana Uhlyarik, Musée des beaux-arts de l'Ontario. Vidéo Vimeo (https://vimeo.com/538744861), 40 min 19 s, 27 août 2020.

« Catching the Rainbow: Image-Maker Tim Whiten in Conversation with Jarrett Earnest », Meridian Gallery. Vidéo Vimeo (https://vimeo.com/126381045), 38 min 33 s, 29 avril 2015.

« Interview: Tim Whiten », Lori Starr, ArtSync. Vidéo Vimeo (https://vimeo.com/19606777), 11 min 48 s, 4 février 2011.

« Tim Whiten in Conversation with Erika DeFreitas », Musée d'art McMaster. Vidéo YouTube (https://www.youtube.com/watch?v=5XvnzJAP1TM), 58 min 51 s, 6 mai 2022.

**BASES DE DONNÉES EN LIGNE**

« Tim Whiten », www.timwhiten.com.

« Tim Whiten », e-artexte.ca.

« Tim Whiten », base de données sur l'art canadien du CACC, Université Concordia, Montréal, https://ccca.art/creator/645/.

## À PROPOS DE L'AUTRICE

**CAROLYN BELL FARRELL**



Carolyn Bell Farrell est une commissaire d'exposition indépendante et une autrice, établie à London en Ontario, ainsi qu'une candidate au doctorat en arts et culture visuelle de l'Université Western. Depuis 1990, elle a organisé plus de soixante expositions d'art contemporain et a rédigé autant d'essais pour des publications en lien avec des expositions. Au cours des quarante dernières années, elle a travaillé dans des galeries d'art et des musées publics, des organisations de services artistiques et des centres d'artistes autogérés, occupant des postes de directrice, de conservatrice, de coordonnatrice de programme et d'agente d'éducation. De 2007 à 2020, elle a été directrice générale du Centre d'art MacLaren, le musée d'art public régional desservant la ville de Barrie et le comté de Simcoe. Elle a présidé le Barrie Public Art Committee et le Georgian College's Fine Arts Advisory Committee à Barrie. Dans le cadre du programme d'études sur les musées et les galeries offert à ce dernier collège, elle a enseigné la gestion muséale.

Avant de se joindre au Centre d'art MacLaren, Carolyn Bell Farrell a été conservatrice principale de la Koffler Gallery, à Toronto. Elle y a lancé un programme consacré aux complexités de la mémoire et de l'identité personnelles et culturelles, selon différentes perspectives, afin de contextualiser les expériences contemporaines des personnes juives religieuses et laïques vivant dans la diaspora. Ces expositions, présentées de 1994 à 2007, comprenaient notamment des œuvres des artistes Isaac Applebaum, Rafael Goldchain, Mindy Yan Miller, Ed Pien, Sarindar Dhaliwal, June Clark, Tim Whiten, Rebecca Baird, FASTWÜRMS, Blue Republic, Norman White, Lois Andison et Cathy Daley.

De 1990 à 1994, Carolyn Bell Farrell a commissarié douze expositions pour les Oakville Galleries, lançant le programme d'art contemporain de l'institution. Pendant qu'elle vivait à Toronto, elle a également été professeure associée au département d'arts visuels de l'Université York, de même que membre du comité d'art pour les lieux publics de la Ville de Toronto, qui venait d'être créé pour encourager l'art dans l'espace urbain.

**« Imprégnés de connaissances ancestrales et de symbolisme sacré, les objets culturels de Tim Whiten sont profondément évocateurs et ont un impact considérable. Ils semblent raviver l'imaginaire mythique, comme pour nous rappeler ce "il était une fois" si rare dans le monde contemporain. »**





ISBN 978-1-4871-0354-5

Publié au Canada

Institut de l'art canadien
4, place Devonshire
Toronto (Ontario) Canada
M5S 2E1

## COPYRIGHT ET MENTIONS

### Remerciements

**De l'Institut de l'art canadien**
L'Institut de l'art canadien tient à souligner la générosité des commanditaires de cet ouvrage:

**COMMANDITAIRE MAJORITAIRE**

POWER CORPORATION DU CANADA

**COMMANDITAIRES EN TITRE**

LIZA MAUER ET ANDREW SCHEINER
NANCY MCCAIN ET BILL MORNEAU
OLGA KORPER GALLERY
JOYCE ZEMANS

Nous remercions également le commanditaire fondateur de l'Institut de l'art canadien : BMO Groupe financier.

Nous saluons enfin la générosité de toutes les personnes qui soutiennent l'Institut de l'art canadien et rendent notre travail possible.

**De l'autrice**
L'autrice est reconnaissante à Tim Whiten pour sa généreuse contribution à cet ouvrage, tiré d'une série de conversations et d'entretiens qui se sont déroulés entre septembre 2021 et juillet 2023. Sa gratitude va également aux collègues de Whiten à l'Université York, Ted Bieler, Srebrenka Bogovic et Vera Frenkel; à sa galeriste Olga Korper; aux artistes Sandra Brewster, Lyn Carter, June Clark, Bonnie Devine, Shabnam K. Ghazi, Shelagh Keeley, James Lahey, Francis LeBouthillier, Ron Shuebrook et Frances Thomas; ainsi qu'aux commissaires et conservatrices Melissa Bennett, Pamela Edmonds, Virginia Eichhorn et Leila Timmins, et au conservateur David Liss. Elle remercie également Ajeuro Abala, Jocelyn Anderson, Stéphanie Verge, Simone Wharton et toute l'équipe de l'IAC, en particulier Sara Angel, Emma Doubt et Tara Ng.

L'autrice remercie enfin, pour leur soutien financier, le Conseil des arts du Canada et le Conseil des arts de l'Ontario, un organisme du gouvernement de l'Ontario.

Canada Council for the Arts Conseil des arts du Canada

ONTARIO ARTS COUNCIL CONSEIL DES ARTS DE L'ONTARIO an Ontario government agency un organisme du gouvernement de l'Ontario


## SOURCES PHOTOGRAPHIQUES

Tout a été fait pour obtenir les autorisations de l'ensemble des objets protégés par le droit d'auteur dans cette publication. L'Institut de l'art canadien corrigera cependant toute erreur ou omission.


L'IAC tient à remercier les personnes suivantes pour leur aide et collaboration : les Archives et collections spéciales Clara Thomas, Bibliothèques de l'Université York (Julia Holland et Anna St.Onge); la Art Gallery of Hamilton (Andrea Howard); la Art Resource (John Benicewicz); la Art Windsor-Essex (Nicole McCabe); la Banque d'art du Conseil des arts du Canada (Saada El-Akhrass); le Buffalo AKG Art Museum (Kelly Carpenter); la Canadian Clay & Glass Gallery (Peter Flannery); la Clarke Historical Library, Central Michigan University (Bryan Whitledge); le CU Art Museum, University of Colorado Boulder (Maggie Mazzullo); la Dia Art Foundation (Jenn Kane); la Detroit Historical Society (Brendan Roney); les Droits d'auteur arts visuels (Geneviève Daigneault); la Fundação Pierre Verger (Guilherme de Aragão); la Galerie d'art de l'Université York (Michael Maranda); le John Michael Kohler Arts Center (Brian Rusch); le Koffler Centre of the Arts (Matthew Jocelyn et Maria Segura); la MacKenzie Art Gallery (Marie Olinik); Magnum Photos (Isabella Howard); le Musée d'art McMaster (Julie Bronson); le Musée d'art de l'Université de Toronto (Alex King); le Musée des beaux-arts de l'Ontario (Alexandra Cousins); la Ville de Toronto (Jacquie Gardner); le Musée des beaux-arts du Canada (Laurence Breault); la Olga Korper Gallery (Shelli Cassidy-McIntosh); le Portland Art Museum (Lexy Hartford); The Robert McLaughlin Gallery (Sonya Jones); la SBC Galerie d'art contemporain (Nuria Carton de Grammont); la Smithsonian Institution, les Archives of American Gardens (Kelly Crawford); la *stern*-Fotoarchiv, Bayerische

Staatsbibliothek München (Fabian Waber et Katharina Wohlfart); la Tom Thomson Art Gallery (Shannon Bingeman); ainsi qu'Ajeuro Abala, Sarah Bay-Cheng, Michael Chambers, June Clark, Irene Haupt, Robert B. Miller et Leo Touchet.

L'IAC remercie les propriétaires de collections privées qui ont donné leur accord pour que leurs œuvres soient publiées dans cet ouvrage.

---

### Mention de source de l'image de la page couverture



Tim Whiten, *Reliquaire*, 2012. (Voir les détails ci-dessous.)

---

### Mentions de sources des images des bannières



Biographie : Tim Whiten à l'intérieur de *Morada*, 1977. (Voir les détails ci-dessous.)



Œuvres phares : Tim Whiten, *Danse*, détail du joueur de tambour, 1998-2000. (Voir les détails ci-dessous.)



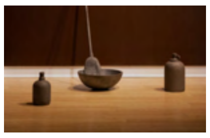
Questions essentielles : Tim Whiten, *Kanopi* (*Auvent*), 2008. (Voir les détails ci-dessous.)



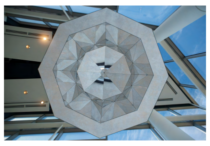
Style et technique : Tim Whiten, *Reliquaire*, 2012. (Voir les détails ci-dessous.)



Sources et ressources : Tim Whiten, *Book of Light: Containing Poetry from the Heart of God* (*Le livre de la lumière avec des poèmes du cœur de Dieu*), 2016. (Voir les détails ci-dessous.)



Où voir : Tim Whiten, vue d'installation de l'œuvre *Vessel, Vessel, Mortar and Pestle* (*Récipient, récipient, mortier et pilon*), 1999-2000, dans l'exposition *Elemental: Earthen* (Élémentaire : terrestre) à la Art Gallery of Peterborough. Avec l'aimable autorisation de l'artiste et de la Olga Korper Gallery, Toronto. Photo avec l'aimable autorisation de la Art Gallery of Peterborough. © Tim Whiten. Mention de source : Zach Ward.



Copyright et mentions : Tim Whiten, *Vault* (*Voûte*), vue de l'intérieur, 1993. (Voir les détails ci-dessous.)

---

### Mentions de sources des œuvres de Tim Whiten



*After Ethan's Wheels* (*Après les roues d'Ethan*), 2010. Avec l'aimable autorisation de l'artiste et de la Olga Korper Gallery, Toronto. © Tim Whiten. Mention de source : Michael Cullen.



*After Phaeton* (*Après Phaéton*), 2013. Collection du Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto, don de l'artiste à la mémoire de Tom et Mary E. Whiten, 2022 (2022/7). Avec l'aimable autorisation de l'artiste et de la Olga Korper Gallery, Toronto. © Tim Whiten. Mention de source : MBAO.



*After Phaeton* (*Après Phaéton*), détail, 2013. Collection du Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto, don de l'artiste à la mémoire de Tom et Mary E. Whiten, 2022 (2022/7). Avec l'aimable autorisation de l'artiste et de la Olga Korper Gallery, Toronto. © Tim Whiten. Mention de source : MBAO.



*After Phaeton* (*Après Phaéton*), détail, 2013. Collection du Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto, don de l'artiste à la mémoire de Tom et Mary E. Whiten, 2022 (2022/7). Avec l'aimable autorisation de l'artiste et de la Olga Korper Gallery, Toronto. © Tim Whiten. Mention de source : MBAO.



*Arisearose* (*Surgit une rose*), 2018. Collection du Musée d'art McMaster, Hamilton, achat 2021 (2021.008.0001). Avec l'aimable autorisation de l'artiste et de la Olga Korper Gallery, Toronto. © Tim Whiten. Mention de source : Adam Swica.



*At the Third Point of the Triangle* (*Au troisième point du triangle*), 2001-2002, vue d'installation à la Juracy Magalhaes Junior Gallery, Itaparica, Brésil. Avec l'aimable autorisation de l'artiste et de la Olga Korper Gallery, Toronto. © Tim Whiten. Mention de source : Tim Whiten.



*Book of Light: Containing Poetry from the Heart of God* (*Le livre de la lumière avec des poèmes du cœur de Dieu*), 2016. Avec l'aimable autorisation de l'artiste et de la Olga Korper Gallery, Toronto. © Tim Whiten. Mention de source : Toni Hafkenscheid.



*Canticle for Adrienne* (*Cantique pour Adrienne*), 1989. Collection de la Art Gallery of Hamilton, don de l'artiste, 2001 (2001.5.2). Avec l'aimable autorisation de l'artiste et de la Olga Korper Gallery, Toronto. © Tim Whiten. Mention de source : Robert McNair.



*Ch-air* (*Chaise*), 1992. Collection de la Tom Thomson Art Gallery, Owen Sound, don de l'artiste, 2012 (2012.006.001). Avec l'aimable autorisation de l'artiste et de la Olga Korper Gallery, Toronto. © Tim Whiten. Mention de source : Helena Wilson.



*Clycieun*, 1991. Collection de la MacKenzie Art Gallery, Regina, don de l'artiste, 2011-2017. Avec l'aimable autorisation de l'artiste et de la Olga Korper Gallery, Toronto. © Tim Whiten. Mention de source : Helena Wilson.



*Cosmological I* (*Cosmologique I*), 1966. Avec l'aimable autorisation de l'artiste et de la Olga Korper Gallery, Toronto. © Tim Whiten. Mention de source : Tim Whiten.



*Cosmos*, 1983. Avec l'aimable autorisation de l'artiste et de la Olga Korper Gallery, Toronto. © Tim Whiten. Mention de source : Tim Whiten.



*Court* (*Cour*), 2023. Collection du Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa, achat 2024 (SLC – 2024.0236.1). Avec l'aimable autorisation du Musée des beaux-arts du Canada. © Tim Whiten. Mention de source : MBAC.



*Courting the Caliph's Daughter* (*Courtiser la fille du calife*), 1993. Avec l'aimable autorisation de l'artiste et de la Olga Korper Gallery, Toronto. © Tim Whiten. Mention de source : Helena Wilson.



*Danse*, détail de la constellation des roses, 2000. Avec l'aimable autorisation de l'artiste et de la Olga Korper Gallery, Toronto. © Tim Whiten. Mention de source : Ilana Lightman.



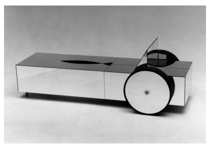
*Danse*, détail du joueur de tambour, 1998-2000. Avec l'aimable autorisation de l'artiste et de la Olga Korper Gallery, Toronto. © Tim Whiten. Mention de source : Ilana Lightman.



*Danse*, détail du joueur de xylophone, 1998-2000. Avec l'aimable autorisation de l'artiste et de la Olga Korper Gallery, Toronto. © Tim Whiten. Mention de source : Wojtek Bicysco.



*Descendants of Parsifal* (*Descendants de Parsifal*), détail, 1986. Avec l'aimable autorisation de l'artiste et de la Olga Korper Gallery, Toronto. © Tim Whiten. Mention de source : Cheryl O'Brien.



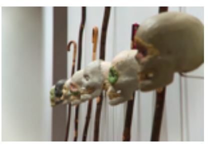
*Draw* (*Tirage*), 1993. Collection de la Tom Thomson Art Gallery, Owen Sound, Ontario, don de l'artiste, 2008 (2008.023.001b). Avec l'aimable autorisation de l'artiste et de la Olga Korper Gallery, Toronto. © Tim Whiten. Mention de source : Helena Wilson.



*Elemental* (*Élémentaire*), 1993. Collection de la Tom Thomson Art Gallery, Owen Sound, Ontario, don de l'artiste, 2015 (2015.012.004). Avec l'aimable autorisation de l'artiste et de la Olga Korper Gallery, Toronto. © Tim Whiten. Mention de source : Helena Wilson.



*Elysium* (*Élysée*), 2008. Collection du Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto, achat avec l'aide du D^r^ Michael Braudo Canadian Contemporary Art Fund et avec le soutien financier du Conseil des arts du Canada, 2010 (2010/8). Avec l'aimable autorisation du Musée des beaux-arts de l'Ontario. © Tim Whiten. Mention de source : MBAO.



*Elysium* (*Élysée*), détail, 2008. Collection du Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto, achat avec l'aide du D^r^ Michael Braudo Canadian Contemporary Art Fund et avec le soutien financier du Conseil des arts du Canada, 2010 (2010/8). Avec l'aimable autorisation de l'artiste et de la Olga Korper Gallery, Toronto. © Tim Whiten. Mention de source : MBAO.



*Enigmata [3]* (*Énigmes [3]*), 1996. Avec l'aimable autorisation de l'artiste et de la Olga Korper Gallery, Toronto. © Tim Whiten. Mention de source : Kevin Hedley.



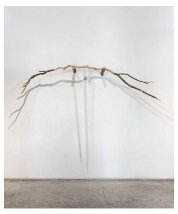
*Enigmata/Rose [3]* (*Énigmes/Rose [3]*), 1998. Avec l'aimable autorisation de l'artiste et de la Olga Korper Gallery, Toronto. © Tim Whiten. Mention de source : Kevin Hedley.



*Enigmata/Shower of Roses [5]* (*Énigmes/Pluie de roses [5]*), 2002. Avec l'aimable autorisation de l'artiste et de la Olga Korper Gallery, Toronto. © Tim Whiten. Mention de source : Ajeuro Abala.



*Ground Rules* (*Règles fondamentales*), 2023. Avec l'aimable autorisation de l'artiste et de la Olga Korper Gallery, Toronto. © Tim Whiten. Mention de source : Toni Hafkenscheid.



*Hallelujah [II]* (*Alléluia [II]*), 2015. Collection du Musée d'art McMaster, Hamilton, don de l'artiste (2022.002.0001). Avec l'aimable autorisation de l'artiste et de la Olga Korper Gallery, Toronto. © Tim Whiten. Mention de source : Toni Hafkenscheid.



*Hearken to the Service of Emmanuel* (*Écoutez le service d'Emmanuel*), 1990. Collection de la Art Gallery of Hamilton, don de l'artiste, 2013 (2013.7). Avec l'aimable autorisation de l'artiste et de la Olga Korper Gallery, Toronto. © Tim Whiten. Mention de source : Helena Wilson.



*His Presence Has Always Been Known to Me* (*Sa présence m'a toujours été familière*), 1988. Collection du CU Art Museum, University of Colorado Boulder, don de l'artiste (2022.04.10). Avec l'aimable autorisation de l'artiste et de la Olga Korper Gallery, Toronto. © Tim Whiten. Mention de source : Kevin Hedley.



*Horus Negotiating the Waters* (*Horus négociant les eaux*), détail, 2017. Avec l'aimable autorisation de l'artiste et de la Olga Korper Gallery, Toronto. © Tim Whiten. Mention de source : Adam Swica.



*Kanopi* (*Auvent*), 2008. Avec l'aimable autorisation de l'artiste et de la Olga Korper Gallery, Toronto. © Tim Whiten. Mention de source : Michael Cullen.



*Last Night, Night Before* (*Hier soir, avant-hier soir*), 1997, vue d'installation de l'exposition *Elemental: Oceanic* (Élémentaire : océanique), à la Robert McLaughlin Gallery, Oshawa. Collection de la Robert McLaughlin Gallery, don de l'artiste, 2019 (2019WT14). Avec l'aimable autorisation de l'artiste et de la Olga Korper Gallery, Toronto. © Tim Whiten. Mention de source : Toni Hafkenscheid.



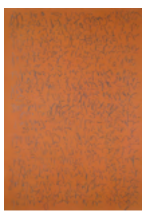
*Long Silence*, 1971. Collection de l'Université de Toronto, don de l'artiste, 2004 (2004-252). Avec l'aimable autorisation du Musée d'art de l'Université de Toronto. © Tim Whiten. Mention de source : Toni Hafkenscheid.



*Lucky, Lucky, Lucky* (*Chanceux, chanceux, chanceux*), 2010. Collection de la Art Gallery of Hamilton, don de l'artiste, 2015 (2015.16). Avec l'aimable autorisation de l'artiste et de la Olga Korper Gallery, Toronto. © Tim Whiten. Mention de source : Toni Hafkenscheid.



*Magic Gestures: Lites and Incantations* (*Gestes magiques : lumières et incantations*), 1981. Avec l'aimable autorisation de l'artiste et de la Olga Korper Gallery, Toronto. © Tim Whiten. Mention de source : Leah Savitzky.



*Magic Gestures: Lites and Incantations [Orange]* (*Gestes magiques : lumières et incantations [Orange]*), 1981. Collection du CU Art Museum, University of Colorado Boulder, don de l'artiste (2022.04.09). Avec l'aimable autorisation du CU Art Museum, University of Colorado Boulder, 2021. © Tim Whiten.



*Magic Sticks* (*Bâtons magiques*), 1970. Collection de la Art Gallery of Hamilton, don de l'artiste à la mémoire d'Anne Brodzky, 2019 (2019.1.1). Avec l'aimable autorisation de l'artiste et de la Olga Korper Gallery, Toronto. © Tim Whiten. Mention de source : Isaac Applebaum.



*Magisterium Pardesh* (*Magistère Pardesh*), 1993. Avec l'aimable autorisation de l'artiste et de la Olga Korper Gallery, Toronto. © Tim Whiten. Mention de source : Helena Wilson.



*Mary's Permeating Sign* (*Le signe de l'influence de Mary*), 2006, édition 2 de 2. Collection de la Art Gallery of Hamilton, don de l'artiste à la mémoire de Tom et Mary E. Whiten, 2019 (2019.1.5). Avec l'aimable autorisation de la Olga Korper Gallery, Toronto. © Tim Whiten. Mention de source : Aaron Guravich.



*Matrix* (*Matrice*), 1982. Avec l'aimable autorisation de l'artiste et de la Olga Korper Gallery, Toronto. © Tim Whiten. Mention de source : Jennifer Manifredi.



*Metamorphosis [Stage I]* (*Métamorphose [Étape I]*), 1978. Collection du Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto, achat avec l'aide de la Succession P.J. Glasser, 2016 (2016/42.5; 2016.42.6; 2016.42.3). Avec l'aimable autorisation du Musée des beaux-arts de l'Ontario. © Tim Whiten. Mention de source : MBAO.



*Metamorphosis [Stage I]* (*Métamorphose [Étape I]*), 1978. Collection du Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto, achat avec l'aide de la Succession P.J. Glasser, 2016 (2016/42.5; 2016.42.6; 2016.42.3). Avec l'aimable autorisation du Musée des beaux-arts de l'Ontario. © Tim Whiten. Mention de source : MBAO.



*Metamorphosis [Stage I]* (*Métamorphose [Étape I]*), 1978. Collection du Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto, achat avec l'aide de la Succession P.J. Glasser, 2016 (2016/42.5; 2016.42.6; 2016.42.3). Avec l'aimable autorisation du Musée des beaux-arts de l'Ontario. © Tim Whiten. Mention de source : MBAO.



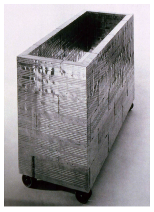
*Metamorphosis [Stage II]* (*Métamorphose [Étape II]*), 1980, vue d'installation du J.S. McLean Centre for Indigenous & Canadian Art, rotation de la collection permanente au Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto. Collection du Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto, achat avec l'aide de la Succession P.J. Glasser, 2016 (2016/42). Avec l'aimable autorisation du Musée des beaux-arts de l'Ontario. © Tim Whiten. Mention de source : MBAO.



*Morada*, 1977. Avec l'aimable autorisation de l'artiste et de la Olga Korper Gallery, Toronto. © Tim Whiten. Mention de source : Andrew Stout.



*Morada*, détail de l'intérieur, 1977. Avec l'aimable autorisation de l'artiste et de la Olga Korper Gallery, Toronto. © Tim Whiten. Mention de source : Andrew Stout.



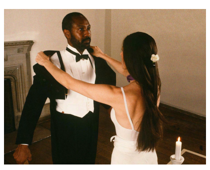
*Oasis*, 1989. Avec l'aimable autorisation de l'artiste et de la Olga Korper Gallery, Toronto. © Tim Whiten. Mention de source : Helena Wilson.



*One, One, One* (*Un, un, un*), 2005. Collection permanente de la Canadian Clay & Glass Gallery, achat grâce au Programme d'art Elizabeth L. Gordon, à l'Académie royale des arts du Canada et à une subvention de contrepartie du Conseil des arts du Canada. Avec l'aimable autorisation de l'artiste et de la Olga Korper Gallery, Toronto. © Tim Whiten. Mention de source : Michael Cullen.



*Perceval*, 2013. Collection de la Tom Thomson Art Gallery, Owen Sound, Ontario, don de l'artiste, 2014 (2014.004.002). Avec l'aimable autorisation de l'artiste et de la Olga Korper Gallery, Toronto. © Tim Whiten. Mention de source : Michael Cullen.



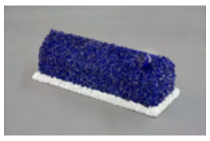
*Post Trigon III*, 1983, avec Julie Freeman. Avec l'aimable autorisation de l'artiste et de la Olga Korper Gallery, Toronto. © Tim Whiten. Mention de source : Jerry Shiner.



*Ram* (*Bélier*), 1987. Collection de la Art Gallery of Hamilton, don de l’artiste, 2008 (2008.5). Avec l’aimable autorisation de l’artiste et de la Olga Korper Gallery, Toronto. © Tim Whiten. Mention de source : Robert McNair.



*Reliquaire*, 2012. Avec l’aimable autorisation de l’artiste et de la Olga Korper Gallery, Toronto. © Tim Whiten. Mention de source : Michael Cullen.



*Respite* (*Répit*), 2019. Avec l’aimable autorisation de l’artiste et de la Olga Korper Gallery, Toronto. © Tim Whiten. Mention de source : Toni Hafkenscheid.



*Saying His Name, Harmonics* (*Dire son nom, harmonie*), 2017. Avec l’aimable autorisation de l’artiste et de la Olga Korper Gallery, Toronto. © Tim Whiten. Mention de source : Toni Hafkenscheid.



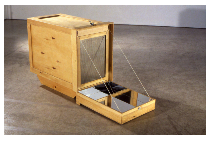
*Search Reach Release* (*Chercher atteindre libérer*), 2020. Avec l’aimable autorisation de l’artiste et de la Olga Korper Gallery, Toronto. © Tim Whiten. Mention de source : Toni Hafkenscheid.



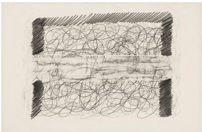
*Septem Septum*, 1979, vue d’installation à la Factory 77, Toronto. Avec l’aimable autorisation de l’artiste et de la Olga Korper Gallery, Toronto. © Tim Whiten. Mention de source : Tim Whiten.



*Siege Perilous* (*Siège périlleux*), 1988. Collection de la Art Gallery of Hamilton, don de l’artiste, 2001 (2001.5.1). Avec l’aimable autorisation de l’artiste et de la Olga Korper Gallery, Toronto. © Tim Whiten. Mention de source : Robert McNair.



*Snare* (*Piège*), 1996. Ville de Toronto/Collection MOCCA (1998.007). Avec l’aimable autorisation de l’artiste et de la Olga Korper Gallery, Toronto. © Tim Whiten. Mention de source : Alex Neumann.



*Spanner* (*Pagaille*), 1975. Collection du CU Art Museum, University of Colorado Boulder, don de Tim Whiten, 2022 (2022.04.01). Avec l’aimable autorisation de l’artiste et de la Olga Korper Gallery, Toronto. © Tim Whiten.



*T After Tom* (*T après Tom*), 2002. Avec l’aimable autorisation de l’artiste et de la Olga Korper Gallery, Toronto. © Tim Whiten. Mention de source : Michael Cullen.



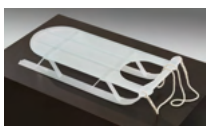
*T After Tom: Phase II [Divider]* (*T après Tom : étape II [Compas à pointes sèches]*), 2006. Collection de la Banque d’art du Conseil des arts du Canada, Ottawa (09/10-0043). © Tim Whiten. Mention de source : Michael Cullen.



*T After Tom [Pickaxe]* (*T après Tom [Pioche]*), 2010. Collection de la Tom Thomson Art Gallery, Owen Sound, Ontario, don de l’artiste, 2015 (2015.012.007). Avec l’aimable autorisation de l’artiste et de la Olga Korper Gallery, Toronto. © Tim Whiten. Mention de source : Toni Hafkenscheid.



*Temno IV*, 1995. Avec l’aimable autorisation de l’artiste et de la Olga Korper Gallery, Toronto. © Tim Whiten. Mention de source : Artin Aryaei.



*Travel Stik* (*Bâton de voyage*), 2012. Avec l’aimable autorisation de l’artiste et de la Olga Korper Gallery, Toronto. © Tim Whiten. Mention de source : Michael Cullen.



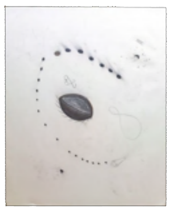
*Untitled* (*Sans titre*), 1972. Avec l’aimable autorisation de l’artiste et de la Olga Korper Gallery, Toronto. © Tim Whiten. Mention de source : Jerry Shiner.



*Untitled* (*Sans titre*), 1972. Collection privée. Avec l'aimable autorisation de l'artiste et de la Olga Korper Gallery, Toronto. © Tim Whiten. Mention de source : Toni Hafkenscheid.



*Untitled* (*Sans titre*), 1973. Collection de l'Université de Toronto, don de l'artiste, 2004 (2004-249). Avec l'aimable autorisation du Musée d'art de l'Université de Toronto. © Tim Whiten. Mention de source : Toni Hafkenscheid.



*Untitled* (*Sans titre*), tirée de la série Constellation, 1991. Avec l'aimable autorisation de l'artiste et de la Olga Korper Gallery, Toronto. © Tim Whiten. Mention de source : Ajeuro Abala.



*Vault* (*Voûte*), 1991-1993. Collection du Art Windsor-Essex, Windsor, don de l'artiste, 2003 (2003.071). Avec l'aimable autorisation de l'artiste et de la Olga Korper Gallery, Toronto. © Tim Whiten. Mention de source : Frank Piccolo.



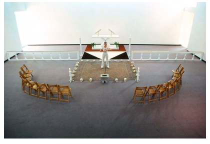
*Vault* (*Voûte*), vue de l'intérieur, 1991-1993. Collection du Art Windsor-Essex, Windsor, don de l'artiste, 2003 (2003.071). Avec l'aimable autorisation de l'artiste et de la Olga Korper Gallery, Toronto. © Tim Whiten. Mention de source : Frank Piccolo.



*Victor* (*Vainqueur*), 1991-1993. Collection de la Tom Thomson Art Gallery, Owen Sound, Ontario, don de l'artiste, 2015 (2015.012.003a). Avec l'aimable autorisation de l'artiste et de la Olga Korper Gallery, Toronto. © Tim Whiten. Mention de source : Helena Wilson.



*Void I* (*Vide I*), 1970. Collection de l'Université de Toronto, don de l'artiste. Avec l'aimable autorisation du Musée d'art de l'Université de Toronto. © Tim Whiten. Mention de source : Toni Hafkenscheid.



*Voler Volé*, 1979, avec Julie Freeman. Avec l’aimable autorisation de l’artiste et de la Olga Korper Gallery, Toronto. © Tim Whiten. Mention de source : Jerry Shiner.



*Who-Man/Amen* (*Qui-Homme/Amen*), 2015. Collection de la Tom Thomson Art Gallery, Owen Sound, Ontario, don de l’artiste à la mémoire de Tom et Mary E. Whiten, 2019 (2019.003.001). Avec l’aimable autorisation de l’artiste et de la Olga Korper Gallery, Toronto. © Tim Whiten. Mention de source : Adam Swicka.

---

### Mentions de sources des photographies et des œuvres d’autres artistes




Annonce de l’exposition *Tim Whiten* présentée à la Olga Korper Gallery, Toronto, du 13 septembre au 18 octobre 1986, dossier de l’artiste, Bibliothèque et Archives du Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa. Avec l’aimable autorisation du Musée des beaux-arts du Canada.



Un arbre à bouteilles dans la serre Oaklawn du Gibson Garden, Dallas, date inconnue. Photographie de David H. Gibson. Collection du Garden Club of America, Archives of American Gardens, Smithsonian Institution, Washington. Avec l’aimable autorisation de la Smithsonian Institution.



*Blinders* (*Œillères*), 1994, par Michael Chambers. Avec l’aimable autorisation de Michael Chambers. © Michael Chambers.



Le capitaine Tim Whiten avec son Austin Healey, devant les quartiers des officiers célibataires, Fort Lewis, Washington, 1968. Photographie de William Brickey. Avec l’aimable autorisation de Tim Whiten.



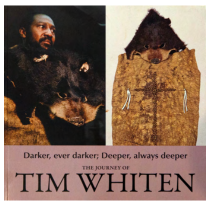
Chaîne de montage du modèle A de Ford, usine River Rouge, Dearborn, 1928. Photographie non attribuée. Collection du Henry Ford Museum, Dearborn, don de la Ford Motor Company (84.1.1660.P.833.51076). Avec l’aimable autorisation du Henry Ford Museum.



*The Chief-Fluxus Chant* (*Le chef – chant de Fluxus*), 1963-1964, par Joseph Beuys. Photographie de Jürgen Müller-Schneck. Collection de la stern-Fotoarchiv, Bayerische Staatsbibliothek München. © Succession Joseph Beuys/Bild-Kunst, Bonn/CARCC Ottawa 2024. Photo © Bayerische Staatsbibliothek/stern-Fotoarchiv/Müller-Schneck. Mention de source : Jürgen Müller-Schneck.



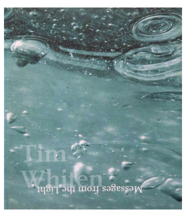
*La colonne sans fin*, version 1, 1918, par Constantin Brâncuși. Collection du Museum of Modern Art, New York, don de Mary Sisler (645.1983). © Succession Brancusi – Artists Rights Society (ARS) 2018.



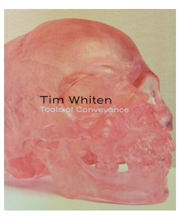

Couverture du catalogue d'exposition *Darker, ever darker; Deeper, always deeper: The Journey of Tim Whiten*, Tim Whiten, Anne Trueblood Brodzky, Robert Farris Thompson, Dale McConathy, Claire Daigle, Jarrett Earnest et Mia Kirsi Stageberg, San Francisco, Meridian Gallery, 2010. Avec l'aimable autorisation de Tim Whiten.



Couverture du catalogue d'exposition *Tim Whiten: Enigmata/Enigmata Rose*, Tim Whiten, Elizabeth Anthony et Carolyn Bell Farrell, San Francisco, Meridian Gallery, 2001). Avec l'aimable autorisation de Tim Whiten.



Couverture du catalogue d'exposition *Tim Whiten: Messages from the Light*, Carolyn Bell Farrell, David Liss et Claire Christie, Toronto et Montréal, Koffler Gallery, Koffler Centre of the Arts et la Liane and Danny Taran Gallery, Saidye Bronfman Centre for the Arts, 1997. Avec l'aimable autorisation de Tim Whiten.




Couverture du catalogue d'exposition *Tim Whiten: Tools of Conveyance*, Jarrett Earnest et S. Brent Plate, Sandra Firmin, dir., Boulder, University of Colorado Boulder, 2021, présentant l'œuvre de Tim Whiten, *Perceval*, 2013. Avec l'aimable autorisation de Tim Whiten.



*Dirge* (*Chant funèbre*), 2003, par June Clark. Collection du Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto, achat en échange d'un don et de fonds provenant de Joyce et Fred Zemans, 2021 (2020/137). Avec l'aimable autorisation de l'artiste et de la Daniel Faria Gallery, Toronto. © June Clark. Mention de source : LF Documentation.



École secondaire d'Inkster, photographie tirée de l'annuaire de l'école de 1959. Photographie non attribuée. Avec l'aimable autorisation de Classmates.com.



Des élèves de la Central Michigan University traversent le Warriner Mall pour se rendre à leurs cours, Mount Pleasant, années 1960. Photographie non attribuée. Collection de la Clarke Historical Library, Central Michigan University, Mount Pleasant. Avec l'aimable autorisation de la Clarke Historical Library.



Des élèves de l'Université York se promenant devant le Founders College, Toronto, v.1965. Photographie non attribuée. Avec l'aimable autorisation du York University Magazine.



La famille Whiten, avec Mary Emma Whiten debout devant le vieux modèle T de Ford que Tom Whiten possède à l'époque,1935. Photographie non attribuée. Avec l'aimable autorisation de Tim Whiten.



Festa de Xangô, Sakété, Bénin, 1958. Photographie de Pierre Verger. Collection de la Fondation Pierre Verger, Salvador. Avec l'aimable autorisation de the Fondation Pierre Verger. © Fondation Pierre Verger.



*Jan Zach – Sculptor* (*Jan Zach – Sculpteur*), 1980, par Robert B. Miller. Collection du Portland Art Museum, Oregon, don de l'artiste (2013.51.32). Avec l'aimable autorisation du Portland Museum. © Robert B. Miller.



*Jazz Funeral, New Orleans, Louisiana, No. 4* (*Funérailles de jazz, Nouvelle-Orléans, Louisiane, nº 4*), 1969, par Leo Touchet. Avec l'aimable autorisation de Jackson Fine Art, Atlanta. © Succession Leo Touchet.



Jim Whiten, l'autre frère de Tim Whiten, musicien de jazz, 1974. Photographie non attribuée. Avec l'aimable autorisation de Tim Whiten.



*John Cage in Buffalo* (*John Cage à Buffalo*), v.1987, par Irene Haupt. Avec l'aimable autorisation de Irene Haupt. © Irene Haupt.



Leonard Whiten, le frère aîné de Tim Whiten, recevant un prix lors de son départ à la retraite, St. Joseph's Hospital, Ann Arbor, 1989. Photographie non attribuée. Avec l'aimable autorisation de Tim Whiten.



Mary Emma Whiten, le jour où elle a reçu son diplôme d'études secondaires, 3427 rue Irene, Inkster, Michigan, 1958. Photographie non attribuée. Avec l'aimable autorisation de Tim Whiten.



*Mirrored Room* (*Salle des miroirs*), 1966, par Lucas Samaras. Collection du Buffalo AKG Art Museum, don de Seymour H. Knox, Jr., 1966 (K1966:15). Avec l'aimable autorisation du Buffalo AKG Art Museum. © Succession Lucas Samaras.



*Nature morte : une allégorie des vanités de la vie humaine*, v.1640, par Harmen Steenwijck. Collection de la National Gallery, Londres, présentée par Lord Savile, 1888 (NG1256). Avec l'aimable autorisation de la National Gallery.



*My oldest son Moses Towell eats a wild pear while Ann sits behind the wheel of a 1951 pickup truck. It's the family's only vehicle. I bought it as junk for $200 and fixed it up on my own* (*Mon fils aîné, Moses Towell, mange une poire sauvage pendant qu'Ann est assise au volant d'une camionette de 1951. C'est le seul véhicule de la famille. Je l'ai acheté pour 200 $ et je l'ai réparé moi-même*), 1983, par Larry Towell. Avec l'aimable autorisation de Magnum Photos, New York (TOL1983001W00004/22). © Larry Towell/Magnum Photos.



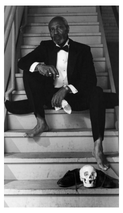
Oscar Oppenheimer, date inconnue. Photographie non attribuée. Collection de la Clarke Historical Society, Central Michigan University, Mount Pleasant. Avec l'aimable autorisation de la Clarke Historical Society.



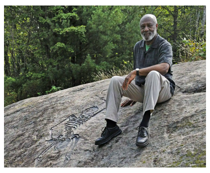
*Roue de bicyclette*, New York, 1951 (troisième version, d'après l'œuvre originale perdue de 1913), par Marcel Duchamp. Collection du Museum of Modern Art, New York, collection Sidney and Harriet Janis (595.1967.a-b). © 2024 Artists Rights Society (ARS), New York/ADAGP, Paris/Succession Marcel Duchamp.



*Spiral Jetty* (*Jetée en spirale*), 1970, par Robert Smithson. Collection de la Dia Art Foundation, New York. Avec l'aimable autorisation de la Dia Art Foundation. © Holt/Smithson Foundation et la Dia Art Foundation/Avec l'autorisation de la Artists Rights Society (ARS), NY/CARCC Ottawa 2024. Mention de source : George Steinmetz.



Tim Whiten, 2001. Photographie de Jaroslaw Rodycz. Avec l'aimable autorisation de Tim Whiten.



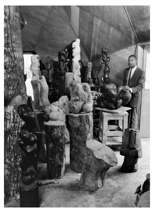
Tim Whiten, 2022, vue d'installation de *Danse*, détail du joueur de tambour, 1998-2000, Tree Museum, Gravenhurst, Ontario. Photographie de Mehraban Mehrabani. Avec l'aimable autorisation de Tim Whiten.



Tim Whiten à l'intérieur de *Morada* au Artpark à Lewiston, New York, 1977. Photographie de Andrew Stout. Avec l'aimable autorisation de Tim Whiten.



Tim Whiten à l'intérieur de *Morada* au Artpark à Lewiston, New York, 1977. Photographie de Andrew Stout. Avec l'aimable autorisation de Tim Whiten.



Tim Whiten avec ses propres sculptures, Université de l'Oregon, Eugene, 1966. Photographie de Jerry Dodd. Avec l'aimable autorisation de Tim Whiten.



Tim Whiten dans son atelier, Toronto, 1974. Photographie d'Eberhard Otto. Avec l'aimable autorisation de Tim Whiten.



Tom Whiten devant la maison qu'il a construite (photographie prise à la fin de l'automne). Il porte un beau chapeau Stetson, un long manteau de laine noire et des gants de cuir, 1930. Photographie non attribuée. Avec l'aimable autorisation de Tim Whiten.



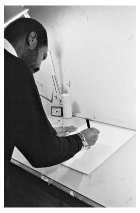
Tim Whiten, photographie de fin d'études, 1949. Photographie non attribuée. Avec l'aimable autorisation de Tim Whiten.



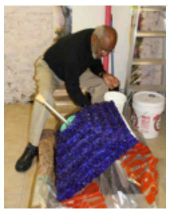
Tim Whiten, photographie de fin d'études, 1959. Photographie non attribuée. Avec l'aimable autorisation de Tim Whiten.



Tim Whiten recevant le Prix du Gouverneur général en arts visuels et en arts médiatiques pour ses réalisations artistiques de la part de Son Excellence la très honorable Mary Simon, gouverneure générale du Canada, lors d'une cérémonie à Rideau Hall, Ottawa, 2023. Photographie du sergent Anis Assari, Rideau Hall. © Sa Majesté le Roi du chef du Canada, représentée par le Bureau du secrétaire du gouverneur général (BSGG). Reproduit avec l'autorisation du BSGG, 2024.



Tim Whiten signant une estampe du studio de Jerry Shiner, The Art Printer, Toronto, 1981. Photographie de Michael Glassbourg. Avec l'aimable autorisation de Tim Whiten.



Tim Whiten travaillant sur *Arisearose* (*Surgit une rose*), 2017. Photographie de Margherita Matera. Avec l'aimable autorisation de Tim Whiten.



Tom Whiten tenant Tim devant la première maison qu'il a bâtie, 3502 rue Irene, Inkster, Michigan, 1941. Photographie non attribuée. Avec l'aimable autorisation de Tim Whiten.



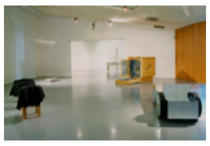
*La vieille femme*, tirée de la série La danse macabre, v.1526, publiée en 1538, par Hans Holbein le Jeune. Collection du Metropolitan Museum of Art, New York, Fonds Rogers, 1919 (19.57.25). Avec l'aimable autorisation du Metropolitan Museum of Art.



Vue d'installation de l'exposition *Elemental : Fire* (Élémentaire : feu) à la Galerie d'art de l'Université York, Toronto, 2023. Avec l'aimable autorisation de Tim Whiten. Mention de source : Toni Hafkenscheid.



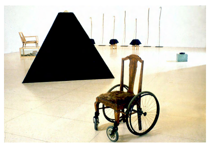
Vue d'installation de l'exposition *Remains to be Seen* (Restes à voir) présentée au John Michael Kohler Arts Center, Sheboygan, Wisconsin, 1983. Avec l'aimable autorisation du John Michael Kohler Arts Center.



Vue d’installation de l’exposition *Tim Whiten : Messages from the Light* (Tim Whiten : messages de la lumière) présentée au Centre Saidye-Bronfman, Montréal, 1997. Avec l’aimable autorisation de la Liane and Danny Taran Gallery, Montréal.



Vue d’installation de l’exposition *Tim Whiten: Messages from the Light* (Tim Whiten : messages de la lumière) présentée au Centre Saidye-Bronfman, Montréal, 1997. Avec l’aimable autorisation de la Liane and Danny Taran Gallery, Montréal.



Vue d’installation de l’exposition *Tim Whiten: Messages from the Light* (Tim Whiten : messages de la lumière) présentée au Centre Saidye-Bronfman, Montréal, 1997. Avec l’aimable autorisation de la Liane and Danny Taran Gallery, Montréal.



Vue d’installation de l’exposition *Tim Whiten: Tools of Conveyance* (Tim Whiten : Outils de transmission) présentée au CU Art Museum, University of Colorado Boulder, 2021. Avec l’aimable autorisation du CU Art Museum, University of Colorado Boulder. © CU Art Museum. Mention de source : Wes Magyar.



Zuihō-in, sous-temple historique du Daitoku-ji, Kyoto, 2008. Photographie d’Olivier Lejade. Sous license CC BY-SA 2.0.

---

**ÉQUIPE**

**Édition**
Sara Angel

**Direction de la programmation**
Emma Doubt

**Rédaction en chef**
Tara Ng

**Direction de la rédaction en français**
Annie Champagne

**Graphisme**
Shane Krepakevich

**Édition (révision de fond)**
Stéphanie Verge

**Révision linguistique**
Jack Stanley

**Correction des épreuves**
Imoinda Romain

**Traduction**
Geneviève Blais

**Révision linguistique (français)**
Aude Laurent-de Chantal

**Correction des épreuves (français)**
Julien-Claude Charlebois

**Recherche iconographique**
Philip Dombowsky

**Maquette du site**
Studio Blackwell

---



Institut de l'art canadien
Collège Massey, Université de Toronto
4, place Devonshire
Toronto (ON) M5S 2E1

**Catalogage avant publication de Bibliothèque et Archives Canada**
Titre : Tim Whiten : sa vie et son œuvre / par Carolyn Bell Farrell; traduction, Geneviève Blais.
Autres titres : Tim Whiten. Français
Noms : Bell Farrell, Carolyn, autrice. | Conteneur de (œuvre) : Whiten, Tim, 1941- Œuvre. Extraits. | Institut de l'art canadien, éditeur.
Description : Traduction de : Eli Bornstein : life & work.
Identifiants : Canadiana (imprimé) 20240427262 | Canadiana (livre numérique) 20240427246 | ISBN 9781487103552 (hardcover) | ISBN 9781487103538 (HTML) | ISBN 9781487103545 (PDF)
Vedettes-matière : RVM: Whiten, Tim. | RVM : Whiten, Tim—Critique et interprétation. | RVM : Artistes—Canada—Biographies. | RVMGF : Biographies.
Classification : LCC N6549.W456 B45 2025 | DDC 709.2—dc23